Francesco Milizia

TRATATUL COMPLET, FORMAL ȘI CONCRET DESPRE TEATRU

EDITURA ARTES
2019

TRATATUL COMPLET, FORMAL ȘI CONCRET DESPRE TEATRU

FRANCESCO MILIZIA

TRATATUL COMPLET, FORMAL ȘI CONCRET DESPRE TEATRU

Traducere de Traian Penciuc

EDITURA ARTES
IAȘI – 2019

Editor: Traian Penciuc
Traducere: Traian Penciuc

Referent ştiinţific: prof. univ. dr. Laura Otilia Vasiliu

Francesco Milizia
Trattato completo, formale e materiale del teatro di Francesco Milizia
Stamperia di Pietro Q. Gio. Batt. Pasquali, Venezia, 1794.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României

MILIZIA, FRANCESCO

Tratatul complet, formal și concret despre teatru / trad. şi adapt.: Traian Penciuc. - Iaşi : Artes, 2019
Conţine bibliografie
ISBN 978-606-547-430-7

I. Penciuc, Traian

792

2012 Editura Artes
Str. Horia, nr.7-9, Iaşi, România
Tel.: 0040-232.212.549, Fax: 0040-232.212.551
e-mail: enescu@arteiasi.ro

Tipar digital realizat la tipografia Editurii „Artes”

©Traian Penciuc

Prefață

Există persoane care schimbă istoria și persoane care îi intuiesc schimbarea. Acestora din urmă le e cenzurată sclipirea și, poate nu au sau nu găsesc necesar sacrificiul pe care eroismul îl pretinde. Așa s-a întâmplat și cu Francesco Milizia. Dacă volumul său despre teatru nu ar fi fost retras la prima lui publicare, în 1772, de către cenzura papalității „până la ultimul exemplar", ar fi avut un impact în epocă, nu neapărat datorită conținutului, cât datorită criticii unei aristocrații aflate în declin și a spiritului profund democratic ce va constitui fundamentul Revoluției Franceze. La reeditarea din 1794, această atitudine se manifesta deja în întreaga Europă și era înscrisă pe frontispiciul noii Republici Franceze. Prea târziu. Devenise doar o voce printre multe altele.

Nici autorul nu a contestat vehement această cenzură. A preferat să aștepte prudent o relaxare a atitudinii papalității față de teatru și operă, care a venit cu Pius al VI-lea. Aceeași prudență îl marcase și în tinerețe, când s-a hotărât să fugă în Europa pentru a duce o viață aventuroasă și a cunoaște cultura marilor capitale. Periplul său s-a încheiat rapid, la câțiva kilometri de start, în portul Livorno, din lipsă de bani și s-a întors la casa părintească din Oria unde s-a dedicat studiului.

O altfel de viață i-a fost sortită lui Francesco Milizia, cea a studiului, uneori în tihnă, alteori intens și a înțelegerii și reflecțiilor asupra artei. Născut în 1725 în Oria, într-o familie din mica nobilime, a rămas orfan de mamă la vârsta de trei ani. Când a împlinit nouă ani, tată său l-a trimis la învățătură la fratele mamei sale, în Padova. Fuge în 1741[1] la Roma și

locuieşte pentru puţin timp cu tatăl său care îl trimite din nou, de data aceasta la Neapole, unde devine elevul lui Antonio Genovesi, care în acel an începuse şi activitatea de educator al viitoarei clase de conducere a Regatului Bourbon. A studiat „un pic de logică şi metafizică" şi „geometrie" cu Genovesi, dar şi cu un călugăr, Giuseppe Orlandi. Apoi are loc cea de a doua tentativă de fugă în urma căreia se retrage la Oria. În 1751 se căsătoreşte cu „o domnişoară cu caracter nobil"[2] din Gallipoli, unde va trăi şapte ani studiind artele „cu râvnă pentru carte, dar şi mai multă râvnă pentru fericire"[3].

În 1758, primind o dotă substanţială din partea socrului său, se mută la Roma unde va începe cariera sa de teoretician al artelor.

Capitala culturală a Italiei va contribui la desăvârşirea formării sale culturale în două moduri. Mai întâi, fiind numit arhitect curator al clădirilor destinate de Papă Regelui Celor Două Sicilii a avut posibilitatea şi obligaţia de a studia operele arhitecturale şi plastice ale Italiei. Rezultatele acestui demers consistent şi tenace îl regăsim în cărţile sale de istorie şi teorie a artelor şi arhitecturii. Însă perspectiva sa asupra artei nu a rămas una scolastică, ci a fost modelată de proaspetele teorii ale neoclasicismului, datorită apropierii de marchizul de Azara. De origine spaniolă, Jose Nicolas de Azara, Marchiz de Nibbiano, venise la Roma ca ataşat al Spaniei pe lângă Papa Clement al XIII-lea, iar, în 1784, ca ministru plenipotenţiar pe lângă Vatican şi a rămas până în 1798, când a fost numit ambasador la Paris. Azara nu a fost numai un ilustru diplomat, ci şi un promotor al artelor şi culturii. În perioada cât a activat în Roma, a format un grup de studenţi şi artişti printre care amintim pe sculptorul Antonio Canova (1757-1822), un reprezentant important al neoclasicismului, pe Anton Raphael Mengs (1728-1779), pictor german şi el susţinător al valorilor neoclasicismului şi pe arheologul german, părinte al istoriei

artelor, Johan Joachim Winckelmann (1717-1768) care, prin studiile sale, a creat fundamentele ştiinţifice ale neoclasicismului. Azara însuşi a editat un volum de traduceri din Virgiliu şi întreaga teorie estetică a lui Mengs. În acest grup, Francesco Milizia a depus o muncă asiduă în traducerea şi rezumarea marilor opere culturale ale epocii. Sub influenţa lor, dar şi a ideilor neoclasice ale acestui grup, va publica în 1768 primul său volum, *Le vite di più celebri architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo*, retipărit în acelaşi an cu titlul *Memori degli architetti più celebri*, lucrări ce îl definesc mai mult ca istoric al artelor, decât ca biograf şi ce vor fi repede traduse în franceză şi engleză, aducându-i faima europeană.

Ideile sale, de inspiraţie neoclasică, au şocat opinia publică culturală, fixată în mentalităţile barocului şi rococo-ului. Această carte nu este singura: în *Principi di architettura civile* şi în *Dell' arte di vedere nelle belle arti del disegno, secondo i principi di Sulzer e di Mengs*, ambele publicate în 1781, promovează simplitatea, susţinând redobândirea prin ea a demnităţii artei şi, exprimându-şi admiraţia faţă de eleganţa Greciei clasice, acuză barocul de exces şi deturnare a principiilor clasice. În 1787, după persecuţiile suferite în urma publicării primului volum al cărţii *Roma. Delle belle arti del disegno*, va refuza să mai scrie următorul volum, dar şi orice altceva despre artă, dedicându-se ştiinţelor naturale. În 1882 demisionează din postul de superintendent pentru a se dedica scrierilor sale. Moare în 1798.

După moartea sa, operele îi vor fi republicate cu o periodicitate constantă. *Dell'Arte di vedere nelle belle arti del disegno...*, deja traduse în 1785 în germană, vor fi republicate în 1813, respectiv în 1823 şi traduse în franceză în 1798 şi în spaniolă în 1827. *Dizionario delle arti del disegno* va fi republicat în 1789, 1802, 1804 şi 1822, *Principi di architettura civile* va cunoaşte nouă ediţii între 1800 şi 1875, iar între 1826

şi 1828 i se vor publica operele complete în nouă volume. Tratatul despre teatru a fost tradus în franceză şi spaniolă.

...

Asemenea celorlalte scrieri ale sale şi *Tratatul...* este scris în spiritul neoclasicismului şi în opoziţie cu excesele şi ostentaţia barocului pe care îl găsea demodat şi decăzut (*la decadenza delle arti*), fiindcă nu mai urma normele antichităţii şi ale Naturii. Criticile sale se adresau şi formelor târzii ale barocului ce vor fi cunoscute cu denumirea de Rococo. Rococo-ul îi era contemporan în Europa şi pătrunsese în Italia datorită influenţei franceze, odată cu mobilierul „Louis XV". A redus proporţiile barocului la o dimensiune mai apropiată de uman, dar a supralicitat printr-un repertoriu luxuriant al ornamentaţiei arhitecturale, al costumelor şi al stilului de viaţă. În teatru îl regăsim prin gustul către intrigi complicate, locaţii exotice şi costume luxuriante, iar în operă este marcat de excesul ornamentaţiei muzicale şi prezenţa castraţilor.

Pe la 1770, Barocul şi Rococo-ul începuseră să îşi piardă popularitatea. Treptat, în următoarele decenii, arta şi cultura vor glisa către neoclasicism, schimbând bogăţia ornamentaţiei cu o sensibilitate artistică mai austeră şi mai serioasă. Acest nou gust artistic şi cultural, care se baza pe căutarea simplităţii şi a naturalului, inspirându-se din Antichitatea greco-romană, va dezvolta în secolul al XIX-lea forme proprii fiecărei ţări: grandiosul *Empire* în Franţa, reţinutul şi sobrul *Regency* n Anglia, în Germania funcţionalul stil *Biedermeier*, spontanul stil *Gustavian* în ţările nordice.

În teatru şi poezie, principiile neoclasicismului s-au manifestat incipient încă din secolul al XVII-lea. Regulile unităţii de timp, spaţiu şi acţiune le găsim în tragediile lui Racine şi Corneille, iar justiţia poetică care pedepseşte viciul şi

dă satisfacţie virtuţilor, este o trăsătură comună comediilor lui Molière. În teoria spectacolului de operă le intuieşte Benedetto Marcello în *Il teatro alla moda* şi le enunţă Algarotti în eseul său despre operă. Francesco Milizia, în tratatul său, le-a ordonat şi, cu deosebita sa putere de sinteză, a concentrat întreaga gândire estetică despre teatru şi operă a secolului al VIII-lea. În prefaţă, el aduce un omagiu celor pe care i-a citat, menţionând pe Antonio Muratori, Francesco Algarotti, Charles Batteaux, [Jean-Baptiste le Rond] d'Alembert, Enciclopedia Franceză şi memoriile publicate de Accademia delle Iscrizioni. Lista este mult mai largă şi am indicat în note şi într-o secţiune a bibliografiei sursele pe care le-am identificat. Ea cuprinde atât opere antice, cât şi scrieri europene contemporane lui Milizia, fapt care dovedeşte deosebita sa erudiţie şi sincronizare în cultura europeană.

Primul principiu este cel al finalităţii morale a operei de artă. Neoclasicismul are ca fundament convingerea că arta trebuie să exprime cele mai pure şi mai înalte virtuţi, transmiţând spectatorului un mesaj moralizator.

În viziunea lui Francesco Milizia, arta are puterea de a civiliza, reforma şi transforma omul şi societatea, corectându-le derapajele. Teatrul şi opera au şi ele această menire, obiectul lor principal fiind „Morala prezentată în mod plăcut pentru a îndemna şi inspira spectatorii spre virtute”[4]. Referindu-se la această finalitate, el defineşte şi genurile dramatice. Astfel, tragedia este reprezentarea unor fapte eroice pentru a stârni, prin spaimă, „detestarea viciului şi aprecierea virtuţii”. Educaţia morală se face prin eroi, al căror spirit este mai elevat, „la un nivel extraordinar”[5]. Comedia, dimpotrivă, „cizelează morala” prin prezentarea viciilor în cheie ridicolă. Astfel, este folosită însăşi răutatea umană pentru a le sancţiona, deoarece „esenţa comediei este maliţiozitatea şi răutatea umană”[6]. Privind personajele pătate

de vicii în circumstanţe umilitoare, ce le fac ridicole şi demne de dispreţ, spectatorii se vor feri să afişeze asemenea defecte pentru a evita, la rândul lor, ridicolul. Astfel, pentru început, se corectează aparenţele, urmând ca, prin puterea obişnuinţei, să fie corectată şi „morala internă", purificându-se astfel spiritul şi în profunzimea sa.

> „Teatrul de calitate este pentru viciu şi ridicol ceea ce sunt tribunalele şi sentinţele pentru crime. Şi, atât timp cât viciile, crimele şi prostia vor exista – şi vor exista cât va fi lumea – legea, predicile, istoria şi teatrul vor fi utile."[7]

Din acelaşi punct de vedere autorul elimină lojile în planul teatrului său ideal, redând astfel sălii de spectacol statutul de spaţiu public şi de modelator al comportamentului uman.

Însă moralizarea searbădă nu îşi are locul în artă, iar Francesco Milizia nu este un moralist utopic. Prezenţa publicului la teatru, atenţia şi deschiderea lor faţă de mesajul moralizator, dar şi biletul plătit care asigură producţia şi reprezentaţiile, depind de plăcerea pe care spectacolul o provoacă privitorilor, motiv pentru care utilitatea trebuie întotdeauna însoţită de plăcere: „Morala prezentată în mod plăcut pentru a îndemna şi inspira spectatorii spre virtute."[8]

Milizia înţelege această plăcere ca fiind una estetică şi ludică, asemănătoarea cu aceea a jocului copiilor:

> „Primul efect al teatrului este acela de a fi o jucărie pentru adulţii copii în suferinţă, care îi distrage de la plictiseală, inerţie şi dezgust faţă de viaţă."[9]

Deşi plăcerea este un concept cheie pentru estetica lui Milizia, ea rămâne subordonată eticii. În prefaţă, el stabileşte limitele morale care se impun artistului în căutarea acestei plăceri estetice şi în livrarea ei către spectator.

„Finalitatea poeziei artei dramatice este plăcerea, iar plăcerea pune în mișcare pasiunile. Însă, pentru a ne da plăceri consistente și perfecte, nu trebuie să fim animați decât de acele pasiuni care ne fac să ne simțim vii și nu de acelea care sunt inamicii înțelepciunii. Oroarea crimei, în spatele căreia stau rușinea, spaima, remușcările și un șir întreg de alte suplicii, compasiunea pentru cei nefericiți de care beneficiază întreaga umanitate, admirația față de exemplele mărețe, care ne îndeamnă inimile la virtute, dragostea pură și, prin urmare legitimă - toate acestea sunt pasiunile care, datorită prețuirii unanime și statornice, ar trebui să fie tratate în dramă și, în general, în poezie. Poezia nu a fost făcută pentru a întărâta corupția în inimi putrede, ci pentru a aduce delectare sufletelor virtuoase. În adâncul celei mai corupte inimi există o voce care îi vorbește într-o limbă pe care cei onești o înțeleg cu plăcere, cu atât mai mult cu cât o găsesc ca o dovadă a propriei lor perfecțiuni.”[10]

În continuare va căuta modalitățile prin care fiecare element al teatrului sau operei poate produce o plăcere virtuoasă publicului. Enumerăm dintre aceste plăceri estetice superioare:

– plăcerea urmăririi spectacolului fără a fi întrerupt de acțiuni inutile, deoarece „sufletului pus în mișcare nu îi place să fie oprit sau deviat de la ținta sa”[11], de unde rezultă arta poetului în alegerea situațiilor și rezolvarea lor;
– plăcerea provocată de înțelegerea cu claritate a acțiunii și intențiilor personajelor din care deduce necesitatea unei limitări a numărului lor;
– plăcerea datorată perceperii metaforelor și a „imaginilor spirituale”, care „nu vorbesc doar ochiului, ci și inimii”[12].
– „plăcerea emoției care nu se sfârșește în durere, durerea fiind rezervată personajelor”[13], ce se naște asistând la suferințele eroilor tragici;
– plăcerea malițioasă în a-i vedea pe alții umiliți, care decurge din orgoliu, deoarece „comparându-ne cu cineva

inferior avem un sentiment de superioritate care se exprimă prin râs”[14];
– în pastorală, plăcerea vieţii în „tihnă acompaniată de o abundenţă moderată, o libertate perfectă şi de o veselie dulce şi sinceră”[15];
– într-o paradigmă muzicală ce a fost instituită operei de către Camerata Florentină, plăcerea de a pătrunde înţelesul muzicii, motiv pentru care pretinde evitarea abstractului muzical;
– şi tot din această perspectivă, plăcerea pe care o provoacă naturaleţea cântului care nu este încărcat de ornamente sau mişcări contrapunctice;
– plăcerea cântului coral la unison, care aduce „mângâiere auditoriului, în momente când e obosit de emoţiile puternice pe care le imprimă o tragedie”[16];
– într-o puternică influenţă clasică, plăcerea provocată de un decor cu proporţii clasice şi cu o perspectivă corect executată
– şi, nu în ultimul rând, plăcerea de a putea privi şi auzi spectacolul în condiţii decente şi comode, pe care o oferă arhitectura teatrală de inspiraţie vitruviană.

Un al doilea principiu neoclasic, pe care Francesco Milizia îl aplică teatrului şi operei, decurge din raţionalism. Raţionalismul este un aspect esenţial al poeticii neoclasice. Raţiunea este facultatea care asigură învăţarea, cunoaşterea şi logica, aceste facultăţi fiind suficiente creaţiei, în concepţia iluministă. Spre deosebire de Renaştere şi Baroc, dar şi de Romantismul care îi va urma, neoclasicismul nu agreează imaginaţia şi inspiraţia provocate de imaginii interioare sau pasiunii. Acestea trebuie să se supună intelectului, singurul capabil să construiască poezia, respectând regulile clasice.

Tratatul lui Francesco Milizia se adresează intelectului şi îi stabileşte taxonomii şi reguli precise care asigură o piesă sau

un libret bine scris şi o operă bine compusă şi corect executată. Emite reguli comune tuturor formelor dramatice (delectare şi instruire întotdeauna împreună; subiect excepţional; unitatea subiectului locului şi timpului; simplitate şi varietate; număr de actori potrivit nevoilor subiectului; personaje contrastante; imagini spirituale), reguli ale tragediei (subiect nobil şi eroic; personaje respectabile; subiecte cunoscute, dar îndepărtate sau antice; personaje interesante; iubire decentă şi prezentată sobru; teroare şi compasiune; detestarea viciului, aprecierea virtuţii), reguli ale comediei (subtilitatea ridicolului; aproximarea verosimilă a ficţiunii la realitate; unitatea şi continuitatea caracterelor; uşurinţa şi simplitatea ţesăturilor intrigii; adevărul sentimentelor; naturaleţea dialogului), iar în privinţa arhitecturii unui teatru, le citează pe cele ale lui Vitruviu pentru construirea unui teatru.

Ca un corolar al raţionalismului apare necesitatea realismului. În spirtul neoclasicismului, Francesco Milizia refuză alegoria şi nu acceptă ca artistul să creeze sau să trăiască într-o lume proprie. Sursa inspiraţiei sale nu o mai constituie propriile fantasme, ci Natura, aşa cum se relevă ea. Artistul o imită şi o înfrumuseţează după principiul clasic al aglutinării estetice:

> „Omul cu bun gust şi de geniu, după ce observă şi studiază Natura, alege dintre părţile risipite pe cele care i se par lui mai bune şi le adună într-o compoziţie unitară. Această compoziţie, perfectă în relaţie cu noi, se numeşte *Natura frumoasă*. Este cu totul imaginară, dar fundamental şi în întregime naturală”[17],

scrie în prefaţa sa şi adaugă, citându-l pe Alexander Pope:

> „Totul e Natură, însă Natură simplificată la perfecţiune prin metodă.”

...

Francesco Milizia dedică operei cea mai mare parte a secţiunii sale despre teoria spectacolului, aproape tot atât cât tragediei, comediei şi pastoralei la un loc. Importanţa acestui nou gen de spectacol, care avea mai puţin de două sute de ani la momentul scrierii *Tratatului*, se datorează, evident, succesului pe care îl avea în epocă. În această perioadă, respectiv între 1585, când a fost construit *Teatro Olimpico* şi 1794, când vedea lumina tiparului tratatul, au fost construite sau reconstruite în Italia peste 130 de teatre, majoritatea fiind dedicate operei[18]. Unele dintre ele aveau săli care astăzi ne-ar părea colosale, numărând două-trei mii de locuri. Totuşi, acest succes nu îl impresiona pe Milizia, care, dimpotrivă, deplângea interesul scăzut pentru teatru al contemporanilor, comparându-l cu cel al cetăţenilor Romei din Antichitate, dar recunoştea impactul operei asupra spectatorilor datorită puterii sale de a mişca sufletul – fiindcă ea „impresionează mai mult”[19]. Incluzând-o în domeniul artelor spectacolelor şi definind-o ca o „tragedie sau comedie pusă în versuri şi muzică”[20], el o aşeza în fruntea tuturor genurilor dramatice, un „non plus ultra”[21] al artei spectacolului.

Milizia explică statutul princiar al acestui gen şi puterea sa asupra publicului printr-o continuitate estetică cu teatrul antic grec, care acorda o importanţă magică muzicii – limbajul zeilor, dar şi prin modului în care membrii Cameratei Florentine au reuşit să „reînvie” artele frumoase prin sincretismul operei. Astfel, opera uneşte artele şi le potenţează pentru a obţine miraculosul:

> „Şi, ce va deveni această tragedie muzicală, îmbogăţită cu dans, pictură, sculptură, arhitectură, cu cele mai fastuoase costume şi mai bogate decoruri? Toate artele frumoase fuzionează la acest spectacol. Dacă tragedia *Merope* a lui Maffei

> îmi trezește mila, mă mișcă până la lacrimi, este necesar ca în operă suferința, angoasa mortală a acelei mame nefericite să mă străpungă până în adâncul sufletului. Este necesar ca toate fantomele de care este asaltată să mă frapeze, iar tristețea și delirul ei să îmi frângă inima. Atunci opera ar fi în fruntea tutore genurilor spectaculare, acel *non plus ultra* al plăcerii și utilității."

scrie autorul, după care adaugă:

> „Să purcedem a-l descoperi" [22].

Ca orice om de teatru în epocă, Francesco Milizia este narato- și texto-centrist. Poezia dramatică „reprezintă fapte", eroice sau comice, acțiunea nefiind povestită, așa cum se întâmplă în poemul liric. Opera nu face excepție, deoarece rolul ei este de a imita prin acțiune și muzică evenimentele narate. Din acest motiv, libretul și alegerea sa dobândesc o importanță deosebită, iar poetul devine fondatorul și constructorul spectacolului de operă, fiind învestit cu funcția de regizor. Lui i se subordonează toate celelalte părți ale operei: muzica, dansul, decorurile și tehnica de scenă.

Imediat, însă, Francesco Milizia îi stabilește responsabilități specifice. Poetul nu are libertatea de a alege orice subiect, ci doar pe acelea „pentru care muzica este posibilă"[23]. Or, muzica fiind limbajul zeilor, subiectele operei ar trebui să fie în continuare, mitologice. Autorul constată însă perimarea acestor subiecte, atât prin inflația lor în peisajul operistic al secolului, dar mai ales prin nepotrivirea lor cu noua paradigmă existențială raționalistă. Într-o lume guvernată de rațiunea umană, în care demersul științific și ingineresc ia locul magiei și în care divinul este tot mai retras, arbitrarul determinării de tip *deus ex machina* nu mai poate fi un subiect util educației spectatorilor.

> „Ce decizii poate lua un erou de vreme ce mânia sau benevolența unei zeități îi influențează soarta și nimic nu se

întâmplă dintr-o cauzalitate naturală şi după ordinea firii? Dacă cea mai deplorabilă situaţie se poate transforma cât ai clipi, printr-o pasă din baghetă sau o schimbare subită a voinţei zeului, în cea mai fericită, iar, printr-un alt capriciu, ea poate deveni la fel de bine, imediat funestă?”[24]

În spiritul neoclasicismului, adevărul este valoarea supremă căreia trebuie să i se subordoneze actul artistic, chiar dacă sacrifică plăcerea provocată de ornamentaţie. Muzica şi dansul pot deveni ridicole atunci când, forţând convenţia, îşi pierd autenticitatea. Cato şi Attila exprimându-se în triluri şi vajnicii soldaţi romani dansând un *patetù* sunt, în viziunea sa, artificiali şi ridicoli. Estetica sa realistă nu este singulară – o regăsim şi la Voltaire şi la Pope – şi nici exemplificarea: în introducerea la *Opera cerşetorilor* a lui John Gay, Joseph Addison amintea ironic de „surpriza” publicului, auzind un general ce dădea ordine cântând.

Totuşi, Francesco Milizia nu uită de necesitatea ca subiectul sa atragă publicul: „Trebuie căutat adevărul întotdeauna, iar în teatru, mai ales, adevăruri interesante.”[25] Sugerează în acest sens subiecte istorice sau plasate în locuri îndepărtate şi dă exemplu operele lui Metastasio, *Ahile în Sciro*, *Dido abandonată* şi *Alexandru cel Mare în India*. El adaugă pe listă şi acele *terre nove* îndepărtate de Europa, care stârneau interesul auditoriului în epocă, dar aveau să fie şi centrul unor evenimente deosebite în secolul următor: Indiile de Est şi de Vest. Va institui astfel un principiu care va potenţa capodopere ale genului în secolul următor:

> „[...] acţiunea să se petreacă în vremuri sau măcar în ţări care sunt suficient de îndepărtate de a noastră, astfel încât să poată fi extraordinară şi exotică.”[26]

Deşi sancţionează ironic inadecvarea neverosimilă între situaţie şi reprezentarea ei muzical-dramatică, Francesco Milizia nu exclude în întregime convenţia muzicală, care

definește spectacolul de operă. El soluționează controversa autenticității cântatului pe scenă într-o manieră neoclasică, incluzând-o printre mijloacele cu care arta înfrumusețează natura, alături de căutarea perfecțiunii sculpturale, a înlănțuirilor potrivite de acțiuni și de utilizarea poeziei în exprimarea dramatică:

> „Arta completează ceea ce natura face doar în parte. Este suficient că oamenii cântă și dansează cu anumite ocazii. Arta se va folosi de aceste momente naturale pentru a combina în toată splendoarea, delectarea și utilitatea, obținând ceea ce în natură nu există."[27]

În continuare, va căuta să identifice mijloacele și forța prin care muzica reușește să ridice un spectacol la nivelul miraculosului. Nefiind interesat de proprietățile fizice ale sunetului muzical și respingând teoriile anti-platonice ale lui Marin Mersenne, urmărește efectul ei psihic, căruia îi dedică un întreg capitol, trecând în revistă cunoașterea contemporanilor și anticilor despre efectele muzicii. Vorbește de potențele curative ale muzicii, recunoscând capacitățile meloterapeutice miraculoase ale lui Pitagora, după care se concentrează asupra puterii muzicii asupra psihicului uman, cu precădere asupra moralității sale, căutându-și argumentele în înțelepciunea antică greacă.

Pornind de la anecdotica antică, cu privire la efectul dinamizator al stilului frigian și calmant al celui doric, el identifică două funcții ale muzicii – descriptivă și narativă:

> „Muzica poate fi împărțită în două: cea care imită și exprimă în sunete ne-pasionante, corespunzând la ceea ce în pictură e un peisaj și aceea care exprimă sunete însuflețite, ce provoacă sentimente la fel ca o pictură narativă."[28]

În ambele cazuri, autorul insistă asupra subordonării muzicii poeziei și, în consecință, muzicianul poetului. Motivul

este unul semantic: muzica fiind „un limbaj universal", adică neconceptual, nu poate fi purtătoarea unor mesaje raţionale, prin urmare în imitaţia şi transmiterea pasiunilor va fi neconcludentă. Exemplifică:

> „Ariile tandre și dulci ce exprimă dragostea fără cuvinte, ar putea la fel de bine să exprime sentimente de bunăvoinţă, prietenie sau milă. Și cum, mișcările sufleteşti rapide ale dispreţului, exprimate doar muzical, ar putea fi deosebite de cele de frică sau de alte agitări ale sufletului?"[29]

Doar aderând fidel la poezie, muzica dobândeşte sens şi poate adăuga precis declamaţiei energia pasiunilor.

...

Ideile Lui Francesco Milizia sunt mai uşor de înţeles astăzi, prin prisma semioticii teatrale. Tratatul lui descompune spectacolul în canale de comunicare – text, comunicare nonverbală, muzică, imagine – şi abordează aceste „părţi" având în vedere receptorul – publicul. Preocuparea principală a autorului este de a atrage şi a menţine îndreptată către scenă atenţia unui public obişnuit să folosească sala de spectacol ca un loc de socializare. El tratează separat aceste canale de comunicare, căutând pentru fiecare dintre ele modalităţile prin care pot deveni mai atrăgătoare, fără a face însă rabat bunului gust. Stabileşte şi ierarhii, plasând în vârf textul – poezia – singura capabilă să fie purtătoarea unui mesaj raţional. În spiritul epocii, la sfârşitul fiecărui capitol emite reguli precise care pot îmbunătăţi comunicarea. Astăzi, aceste reguli ar fi numite „bune practici", fiindcă majoritatea lor vizează eficienţa comunicării teatrale şi doar unele sunt norme estetice ale neoclasicismului. De asemenea, multe dintre regulile enumerate de Francesco Milizia erau respectate în teatru, încă de la începuturi şi se aplică şi astăzi, în spectacolul contemporan.

Însă autorul nu s-a mulţumit doar cu o analiză a artei spectacolului. De formaţie arhitect, el găseşte cauze ale disfuncţiei participative a publicului în însăşi construcţia sălii de spectacol, criticând existenţa lojilor şi forma sa ovală. Într-un proiect realizat împreună cu Vincenzo Ferrarese, el propune o sală de formă circulară, cu locurile ridicate pe gradene care asigură o vizibilitate şi audibilitate egală tuturor spectatorilor, fapt neacceptat în epocă şi chiar în secolul următor, cu tot discursul democratic al Revoluţiei Franceze. De fapt, multe dintre propunerile sale nu au fost acceptate nici de teatrul italian şi nici de cel european. Doar treptat, datorită recunoaşterii sale europene ca estetician al artelor şi arhitecturii, dar şi unui firesc pe care autorul l-a intuit, o parte din ideile pe care le susţinea în *Tratat* vor reapărea în opera istorică romantică şi, mai apoi, peste un secol, în estetica verismului. Tot după mai bine de un secol, proiectul său de teatru circular va prinde rădăcini în arhitectura contemporană.

Note

[1] Pentru informaţii referitoare la biografia autorului am folosit „Vita di Francesco Milizia scrita da lui medesimo", în *Opuscoli diversi di F. Milizia rasguardanti le belle arte*, Stamperia Cardinali e Frulli, Bologna, 1826, pp. V-XXIV.

[2] *Ibidem*, p. VI.

[3] *Ibidem*, p. VI.

[4] Francesco Milizia, *Tratatul complet, formal şi concret despre teatru*, p. 9 (paginaţia se referă la textul original).

[5] *Ibidem*, p. 15.

[6] *Ibidem*, p. 25.

[7] *Ibidem*, p. 30.

[8] *Ibidem*, p. 9.

[9] *Ibidem*, p. 8.

[10] *Ibidem*, p. 12.

[11] *Ibidem*, p. 13.

[12] *Ibidem*, p. 14.

[13] *Ibidem*, p. 16.

[14] *Ibidem*, p. 25.

[15] *Ibidem*, p. 37.

[16] *Ibidem*, p. 56.

[17] *Ibidem*, p. 9.

[18] *Theatre Database* numără 137, din care 78 construite în secolul al XVIII-lea. Vezi Arts and Theatre Institute, Prague, „Theatre Database", https://www.theatre-architecture.eu, data accesării 15 martie 2019.

[19] Francesco Milizia, *op. cit.*, p. 9.

[20] *Ibidem*, p. 9.

[21] *Ibidem*, p. 39.

[22] *Ibidem*, p. 39.

[23] *Ibidem*, p. 41.

[24] *Ibidem*, p. 42.

[25] *Ibidem*, p. 43.

[26] *Ibidem*, p. 42.

[27] *Ibidem*, p. 43.

[28] *Ibidem,* p. 50.

[29] *Ibidem*, p. 51.

TRATATUL COMPLET, FORMAL ŞI CONCRET DESPRE TEATRU

de Francesco Milizia
[publicat] la Veneţia
în imprimeria Pietro Q. Gioi: Batt. Pasquali.
MDCCXCIV (1794)[1]
cu aprobarea superiorilor

Prefaţa autorului

Prima ediţie a acestei cărţi, publicată la Roma în 1771, a dispărut repede. La data de 11 ianuarie 1772 nu mai putea fi cumpărată, însă nu din cauza că se epuizase – dimpotrivă, nici un exemplar nu fusese vândut –, ci pentru că toate exemplarele au fost retrase din ordinul Maestrului Sacrului Palat Pontifical[2] şi transferate în custodia lui Don Baldassare Oldescalchi, protectorul cărţilor[3], astfel ca niciodată să nu mai poată vedea lumina zilei. Cauzele acestui eveniment trebuie căutate doar la Roma şi nu în altă parte.

Autorul a fost nemulţumit mai ales de faptul că, deşi pregătite, recenziile cărţii nu au mai fost publicate de *Efemeride*[4] la Roma şi nu a putut profita de valoroasele opinii ale acestora pentru a-şi corecta abordările. Totuşi această cenzură nereuşită a avut şi partea sa bună. Autorul a devenit propriul său critic şi a corectat cât a putut mai bine unele pasaje din carte, a schimbat altele şi a făcut adăugiri. El speră că şi alte jurnale literare îl vor onora cu criticile lor, aşa cum o făcuse deja *Europa Letteraria*[5], tipărită la Veneţia de Fenzo[6]. Autorul apreciază criticile, nefiind ofensat de cele valide – îl deranjează tot atât de puţin precum situaţia în care servitorii săi îi bat hainele pentru le desprăfui şi proteja de molii. De aceea el cere cu sinceritate să i se acorde această favoare critică şi va fi profund îndatorat pe cât poate fi cineva care este în căutarea adevărului.

Nu este plăcere mai mare decât aceea de a învăţa.

Nota cenzorilor

Noi, reformatorii de la biroul din Padova,

Acordăm lui Pietro Pasquali, tipograf din Veneția, dreptul de a retipări această carte intitulată: *Tratatul complet, formal și concret despre teatru*, de Francesco Milizia, cu condiția de a respecta legile cu privire la tipar și de a dona numărul obișnuit de volume bibliotecilor din Veneția și Padova.

Data: 6 iunie 1794

Paolo Bembo Rif.

Piero Zen Rif.

Francesco Vendramin Rif.

Înregistrat în registrul vol. 573, nr. 16

Marcantonio Sanferrno, Secretar

Capitolul I. Despre teatru în general

Teatrul este plasat între critica lumii serioase şi aplauzele lumii frumoase. Pe de o parte moraliştii, atât teologi, cât şi filozofi, nu văd în teatru decât prostii, depravare şi scandal, concluzionând că este o forjă a păcătoşeniei şi viciilor ce duc la distrugere. În acelaşi timp, teatrele sunt ticsite de spectatori de toate rangurile: cetăţeni de rând, nobili şi miniştrii, toţi vin pentru aceeaşi desfătare, pe care o clamează fiind pe cât de inocentă, pe atât de utilă.

Putem oare găsi între aceste două extreme o poziţie de moderaţie virtuoasă ce le-ar putea reconcilia şi ar putea satisface pe toată lumea? Să pornim în căutarea acestei pietre filozofale.

Nu putem să negăm observaţia moraliştilor că un teatru plin de defecte este foarte nociv şi, prin urmare, ar trebui distrus. Însă teatrul nu se lasă distrus. Din contră, mereu apar noi teatre şi este considerat meschin şi nefericit oraşul care nu are teatru. Soluţia este reformarea: teatrul ar trebui curăţat de defectele care îl infestează pentru a fi cât mai util şi mai plăcut.

Dacă o asemenea reformă este posibilă, dacă este practică şi va fi urmată şi păstrată cu bucurie, nu vor mai exista dispute, toţi vor fi mulţumiţi şi fiecare va avea de câştigat.

În loc să îşi irosească timpul cu declaraţii critice sterile, criticii moralişti ar trebui să se preocupe de corectarea Teatrului, de păstrarea purităţii şi de a se bucura ca spectatori de roadele acestor eforturi. Lumea veselă a spectatorilor va avea doar de câştigat dacă nu este deranjată din distracţie de

scrupule superflue. Teatrul trebuie să le fie o recreere care provoacă plăcere şi le este şi utilă şi de o calitate nemaiîntâlnită.

O asemenea reformă necesită mai întâi o analiză a fenomenului teatral. Însă pentru a întreprinde o asemenea analiză şi pentru a evalua oportunitatea ei trebuie să consultăm un teanc de cărţi. Paginile din Muratori[7], Algarotti[8], Batteaux[9], d'Alembert[10], *Enciclopedia*[11], memoriile publicate de Accademia delle Iscrizioni[12] vor fi prădate de pasaje fără semne de citare, inutile atât celui învăţat cât şi ignorantului şi cu atât mai inutile, cu cât vorbesc despre subiecte asupra cărora autorităţile ne cer să păstrăm tăcerea. Dar de ce să râdem de ceea ce deja a fost spus? De vreme ce abuzurile încă există, oricine are dreptul de a face morală sau să râdă precum copiii când li se face morală. Unii reuşesc chiar să facă ambele în acelaşi timp.

Teatrul, ca multe alte lucruri din această lume, îşi are originea în plictiseală, acel izvor puternic care afectează sufletul omenesc. Cineva care este foarte plictisit (aşa cum mulţi prinţi vor fi fost) a avut ideea de a reprezenta pe o scenă nenorocirile, greşelile şi năuceala semenilor săi, aşa ca să mai treacă timpul şi ca să uite de o existenţă proprie anostă.

Ne putem da uşor seama că nenorocirile şi năuceala altora reprezentate astfel pe scenă, consolează şi ne vindecă de propriile noastre necazuri şi năuceli. Actorii redau viaţa omenească pentru spectatori îndulcindu-le greutatea şi amărăciunea vieţii.

Primul efect al teatrului este acela de a fi o jucărie pentru adulţii copii în suferinţă, care îi distrage de la plictiseală, inerţie şi dezgust faţă de viaţă. Această plăcere, care la început a fost privită ca fiind negativă, este pozitivă şi adevărată, în măsura în care acţiuni interesante şi ciudate ale vieţii oamenilor sunt reprezentate într-un mod viu şi natural. Plăcerea spectatorului va fi astfel la fel de adevărată ca şi acea a

privitorului care recunoaşte expresivitatea umană vie într-o pictură sau o sculptură.

Cel de al doilea efect al teatrului este utilitatea sa, fiindcă o reprezentaţie în mod necesar, îndeamnă spectatorii să îşi corecteze viciile şi defectele şi să îndure cu răbdare propriile necazuri.

Aceste două efecte, plăcerea şi utilitatea, întotdeauna împreună şi amalgamate, fac obiectul teatrului, iar obiectul său principal este Morala, prezentată în mod plăcut pentru a îndemna şi inspira spectatorii spre virtute.

Patru sunt speciile principale de spectacole care se produc în teatre:

Tragedia, reprezentarea unor fapte eroice pentru a stârni spaima şi compasiunea.

Comedia, o acţiune închipuită în care este reprezentat ridicolul, în scopul de a corecta.

Viaţa rustică[13] este reprezentată cu tot farmecul ei în forma *Pastoralei.*

Opera este Tragedia sau Comedia pusă în versuri şi muzică pentru a impresiona cât mai mult. Dacă o Tragedie în versuri este reprezentată pe muzică este numită operă, iar o Comedie în versuri şi muzică se numeşte *burletta*[14].

Aceste patru specii de spectacole de teatru formează a cea parte a Poeziei care se numeşte *Poemul dramatic*. Pentru o înţelegere mai bună voi descrie amănunţit fiecare dintre aceste specii.

„Poezia este imitarea frumoasei Naturi cu un discurs măsurat în scopul instruirii şi delectării. Din contră, Proza şi Elocvenţa[15] exprimă Natură printr-un discurs liber.”[16]

Imitarea Naturii frumoase înseamnă imitarea unor părţi ale naturii care sunt perfecte, chiar dacă nu pot fi întâlnite în Natură. Toate artele imită Natura spre folosul şi delectarea noastră. Însă, aşa cum putem vedea, în natură nu se găsesc

lucruri care să fie în mod perfect bune sau malefice, frumoase sau urâte. Artele frumoase fac, însă, ceea ce Natura nu face[17]. Omul cu bun gust şi de geniu[18], după ce observă şi studiază Natura, alege dintre părţile risipite pe cele care i se par lui mai bune şi le adună într-o compoziţie unitară. Această compoziţie, perfectă în relaţie cu noi, se numeşte *Natura frumoasă*[19]. Este cu totul imaginară, dar fundamental şi în întregime naturală. Totul e Natură, spune Pope[20], însă Natură simplificată la perfecţiune prin metodă.

Toate sunt Natură, dar Natură sistematizată[21].

Probabil, de când există Lumea, nu ne-a fost dat ceva mai frumos decât Venus de Medici[22]. Toate părţile aceste statui sunt frumoase, cu toate că, în realitate ele există doar separat în natură. Artistul nu are altceva de făcut decât să le aleagă judicios şi să le unească într-o operă frumoasă. În acest mod Zeuxis[23], pentru a picta un corp perfect, nu a făcut portretul unei femei frumoase ci a adunat trăsăturile cele mai frumoase ale unor femei frumoase. La fel, Avarul lui Molière este avarul perfect, care nu a existat pe lume. De aceea se spune că artele frumoase sunt acelea care au ca obiect Natura frumoasă. Povestirea şi Elocvenţa reprezintă Natura aşa cum este şi nu portretizată, pe când Poezia prezintă Natura aşa cum ar trebui să fie, îi creează un tablou.

Iată de ce imitaţia frumuseţii naturii este esenţa poeziei. Cealaltă trăsătură, de a *exprima printr-un discurs măsurat*, adică în versuri, nu este esenţială sau o fundaţie a poeziei, ci doar un ornament (*abbellimento*) care îi dă culoare. Se pot compune poeme în proză, precum *Aventurile lui Telemach*[24], dar sunt şi lucrări care nu sunt poeme deşi sunt scrise în versuri, precum *De rerum natura* a lui Lucreţiu[25].

Poezia se împarte în două mari categorii după cum ne spune întâmplări petrecute în altă parte – acesta fiind obiectul

Poemului Epic – sau ne prezintă lucruri ca şi când s-ar întâmpla în faţa noastră, iar acesta este rolul Poemului Dramatic.

Cuvântul grecesc *drama* înseamnă *a acţiona*. Acest tip de poezie a fost astfel denumit deoarece acţiunea nu este povestită ci performată de oameni care acţionează şi reprezintă acţiunea.

De aceea, poemul dramatic este o imitaţie a unor acţiuni alese, minunate, eroice sau cotidiene, exprimate prin vorbire cu scopul de a instrui şi delecta. Şi, deoarece versificaţia nu este absolut necesară în poezie, ea nu este esenţială nici în tragedie, nici în comedie, care pot fi scrise şi în proză, deşi mai bine ar fi să fie scrise în versuri.[26n.a.]

Dacă Natura ar fi dorit să se arate oamenilor în întreaga sa glorie, adică în perfecţiunea întruchipată în orice subiect, ar fi recurs la Artă. Însă, de vreme ce se joacă amestecând cele mai bune trăsături ale sale cu o infinitate de alte aspecte inferioare, este necesară o selecţie, iar această selecţie trebuie să se facă după criterii propuse de gust.

Reguli comune tuturor formelor dramatice

I. *Delectare şi instruire întotdeauna împreună*. În artă şi în natură, cu cât lucrurile sunt mai interdependente, cu atât vom fi mai legaţi de ele. Prin urmare operele vor fi în dublu raport cu noi, de utilitate şi de plăcere şi ne vor creşte sensibilitatea.

Omne tolit ponctum, qui miscuit Utile Dulci,
Lectorem delectando, pariterque monendo.[28]

Finalitatea poeziei este plăcerea, iar plăcerea pune în mişcare pasiunile. Însă, pentru a ne da plăceri consistente şi perfecte, nu trebuie să fim animaţi decât de acele pasiuni care ne fac să ne simţim vii şi nu de acelea care sunt inamicii înţelepciunii. Oroarea crimei, în spatele căreia stau ruşinea, spaima, remuşcările şi un şir întreg de alte suplicii, compasiunea pentru cei nefericiţi de care beneficiază întreaga

umanitate, admiraţia faţă de exemplele măreţe, care ne îndeamnă inimile la virtute, dragostea pură şi, prin urmare legitimă – toate acestea sunt pasiunile care, datorită preţuirii unanime şi statornice, ar trebui să fie tratate în dramă şi, în general, în poezie.

Poezia nu a fost făcută pentru a întărâta corupţia în inimi putrede, ci pentru a aduce delectare sufletelor virtuoase. În adâncul celei mai corupte inimi există o voce care îi vorbeşte într-o limbă pe care cei oneşti o înţeleg cu plăcere, cu atât mai mult cu cât o găsesc ca o dovadă a propriei lor perfecţiuni.

Marii poeţi nu au susţinut niciodată că opera lor, rezultatul unei atenţii şi munci deosebite, este destinată doar distracţiei şi capriciilor unor spirite vane sau pentru a susţine letargia unui Midias leneş[29]. Dacă ar fi avut doar acest ţel, cum ar fi putut deveni poeţi mari?

Poemele tragice şi comice ale anticilor au fost exemple ale răzbunării crude a zeilor sau ale sancţiunilor umane. Ele spuneau în mod clar oamenilor că pentru a le evita nu este suficient să pari bun, ci trebuie să fii bun cu adevărat. Mai mult, ele au fost o şcoală vie şi agreabilă a integrităţii şi decenţei. Şi astfel va trebui să fie întotdeauna orice operă dramatică.

II. *Subiect extraordinar de excepţional.* Acţiunile obişnuite, comune, banale nu sunt notabile. Doar excepţionalul şi extraordinarul provoacă impresii puternice şi noi. Excepţionalul extraordinar provine fie din natura acţiunilor prezentate, fie din mijloacele folosite spre exprimarea lor.

III. *Unitatea subiectului locului şi timpului.* Ce este drama? O acţiune. Şi de ce nu două, trei sau patru acţiuni? Fiindcă spiritul uman nu poate percepe mai multe obiecte simultan. Dacă sunt mai multe, interesul divizat între ele slăbeşte. De aceea o piesă nu poate avea mai mult de un subiect.

Unitatea subiectului pretinde şi o unitate al locului şi a timpului. O conspiraţie împotriva lui Cezar? Dacă conspiraţia se pune la cale într-o lună, trebuie povestit tot ce se întâmplă în acea lună şi acţiunea nu se va mai desfăşura suficient de rapid. Spectatorul nu stă la teatru mai mult de patru – cinci ore. Atât poate dura acţiunea sau să se extindă treptat pe durata unei zile. Şi, deoarece spectatorul nu îşi schimbă locul, totul trebuie să se întâmple în acelaşi loc, în faţa lui, fie că este o piaţă, o stradă sau curtea unui palat. A începe o acţiune în Roma şi a o încheia în Mexic, înseamnă a o slăbi prin călătorie. Extraordinarul constă în *tripla unitate*.

IV. *Simplitate şi varietate*. Nu este suficient ca acţiunea să fie unică, ea nu trebuie nici confuză, prin complicaţii, nici slăbită datorită unei excesive simplităţi.

Situaţiile, caracterele şi grijile lor, dacă sunt prea comune, vor dezgusta. Dacă însă acţiunea este intersectată de un element străin care nu are pregnanţă, plăcerea urmăririi spectacolului va fi întreruptă, deoarece sufletului pus în mişcare nu îi place să fie oprit sau deviat de la ţinta sa.

De asemenea este necesar ca acţiunea să fie în acelaşi timp variată şi unică, adică toate părţile sale, oricât de diferite ar fi ele, să se înlănţuiască între ele pentru a forma un tot ce pare ca fiind natural.

De aceea, travestiul bărbaţilor în femei şi al femeilor în bărbaţi trebuie făcut cu multă economie şi verosimilitate. Şi cine nu îşi poate da seama din voce, gesturi şi alură că travestitul este un bărbat?

Deseori, un personaj aflat în închisoare sau într-o grădină declară că vrea să doarmă şi, apoi, brusc bunul somn îi şi închide ochii, iar el adoarme melodios. Este aceasta naturaleţe? Şi ce naturaleţe este în sinuciderile frecvente ce se vor a fi făcute din dragoste. De asemenea, nu cunosc vreun rege care să renunţe la regatul său din dragoste.

V. *Număr de actori potrivit nevoilor subiectului.* O varietate prea mare provoacă confuzie, un număr prea mic, banalitate. Personajele inutile, care umplu spaţiul şi apoi dispar sau rămân fără a fi implicate în mod necesar de acţiune sunt contrare principiului unităţii.

VI. *Personaje contrastante.* Contează foarte mult diferenţele între caractere, iar comparaţia se face mai bine dacă, de exemplu, apare un frate indulgent faţă cu altul inflexibil, un tată zgârcit faţă în faţă cu un fiu risipitor, un erou înverşunat şi unul uman, un fals erou lângă un erou adevărat.

VIII. *Imagini spirituale.* Jupiter tunând, Neptun cu tridentul său, Apollo, Aurora, Venus, Diana, toate aceste sunt imagini dezavuate care trădează o imaginaţie ce provine dintr-un sistem fals, astăzi nesemnificativ şi fals. Descrierea lucrurilor materiale, a Primăverii, a unei furtuni, nu vorbeşte doar ochilor, ci şi inimii. A numi pe linguşitorii *idolatori tiranici ai regelui*, iată o imagine spirituală superbă! Oricine poate vedea că linguşitorii nu îl adoră pe rege, ci se folosesc de el, devenindu-i stăpâni.

Acestea sunt regulile principale generale ale tuturor speciilor de dramă.

Capitolul II. Despre tragedie

Tragedia este o imitaţie a vieţii eroilor şi are ca subiect înălţarea la pasiuni puternice şi situaţii catastrofice.

Acţiunea eroică este rezultatul unui spirit care, într-un anumit moment, este elevat la un nivel extraordinar. Eroismul presupune un curaj, o valoare, o generozitate mai presus de cele ale unui spirit comun. Heracles vrea să moară pentru Marţian[30]. Plucheria îi răspunde uzurpatorului Foca[31] cu o înflăcărare demnă de sânge ei nobil: „Tiranule, coboară de pe tron şi lasă-l stăpânului tău". Toate acestea sunt fapte eroice.

Chiar dacă viciul pătrunde în eroism, viciile pot fi eroice atunci când deţin, în principiu, o calitate ce presupune îndrăzneală şi o fermitate ieşite din comun, cum ar fi îndrăzneala lui Catalina şi tăria de caracter a Medeei.

Atunci când poetul prezintă oameni măreţi aflaţi în prada unor nelinişti intense, publicul trebuie să fie mişcat de teroare şi compasiune.

Prin urmare principiul tragediei este sensibilitatea umană. Teroarea e un sentiment care apare constatând propria slăbiciune în faţa unei primejdii. Teroarea se află între spaimă şi disperare. Spaima ne face confuzi şi ne împiedică să vedem clar mijloacele necesare pentru a evita pericolul. Frica ne striveşte spiritul, ne descurajează şi ne privează de facultăţile sale atât de mult, încât nu mai putem fugi din faţa pericolului. Un fulger ne va speria, dar catastrofele umane ne tulbură profund.

Compasiunea însoţeşte în mod necesar teroarea atunci când asistăm la nenorocirile semenilor noştri. Acestea ne înspăimântă şi ne trezesc compasiunea deoarece vedem o

paritate între nefericirea altora şi noi, deoarece natura suferinţei este aceeaşi şi în spectator cât şi în personaj. Un instinct moral îmboldeşte oamenii la compasiune la fel cum instinctul natural îi determină să se hrănească, să se reproducă şi să se conserve.

Acest amestec de teroare şi compasiune formează tragicul. Tragicul este veritabil atunci când un om virtuos, sau măcar mai mult virtuos decât vicios, devine victima propriului simţ al datoriei, sau al slăbiciunii sale, sau al pasiunii altora sau al fatalităţii. Prin soartă nu trebuie să se înţeleagă altceva decât concursul de împrejurări necunoscute şi neaşteptate care se poate întâmpla orişicui.

Dacă atrocitatea evenimentelor se îmbină cu splendoarea măreţia şi nobleţea personajelor, acţiunea va fi în acelaşi timp eroică şi tragică şi va naşte în noi o compasiune puternică amestecată cu o teroare sensibilă, fiindcă vedem personaje, oameni mai măreţi decât noi, mai puternici, sublimi, principi, regi, cu toţii cuprinşi de nenorocire.

Publicul are plăcerea emoţiei care nu se sfârşeşte în durere, durerea fiind rezervată personajelor, iar această emoţie prin reverberare provoacă plăcere celui care o experimentează.

Poeţii au profitat de aceste două fenomene, ale nenorocirilor celor măreţi şi a sensibilităţii spectatorilor, pentru a trezi oroare faţă de marile crime şi dragoste pentru virtuţile sublime. Acesta este scopul tragediei.

Prin urmare subiectul tragediei constă în nenorocirile, pericolele, sentimentele extraordinare şi viciile odioase ale oamenilor mari. Scopul ei este de a ne eleva spiritul de a ne forma simţirea, de a ne umaniza prin milă şi de a ne face prudenţi şi onești. Mijloacele prin care suntem aduşi la această finalitate sunt teroarea şi compasiunea. De aceea, regulile tragediei trebuie să decurgă din principiul, mijloacele şi finalitatea acestui gen dramatic.

Regulile tragediei

I. *Subiect nobil şi eroic.* Subiectele cele mai elevate sunt şi cele mai interesante. De aceea, personajele alese, în special acela al *protagonistului*, trebuie să fie persoane de rang înalt, astfel încât, odată implicate în nenorociri grave, să producă o impresie mai puternică.

Însă şi mediocrii sunt zilnic subiectul unor evenimente tragice şi prin urmare majoritatea spectatorilor, care sunt şi ei de aceeaşi condiţie, se simt mai aproape de nefericirile suferite de aceste personaje, preferând acest tragic cetăţenesc celui eroic. Ar trebui, urmare, să scriem tragedii despre negustori sau fierari? Tragedia nu admite o asemenea degradare. Scopul artelor plastice este de a înfrumuseţa natura, iar, la rândul ei tragedia trebuie să tindă către măreţie şi noblețe, iar subiectul ei vor fi mereu suveranii şi marii seniori care transmit mai mută forţă mai multă fericire, constituind mijloacele cele mai potrivite pentru a stârni teroare şi compasiune.

II. *Personaje respectabile.* Nu ne interesează nimeni faţă de care nu am avut stimă din momentul în care l-am întâlnit. Prin urmare, dacă poetul vrea ca noi să fim interesaţi de personaj, ni-l va prezenta la început ca fiind plăcut şi demn de stimă, iar apoi îl va face nefericit. Astfel, vom fi tentaţi să-l privim cu veneraţie, ceea ce ne va face să îl deplângem în momentele tragice.

Prin urmare protagonistul unei tragedii nu poate fi un om rău, pentru care nu am putea avea decât o compasiune mecanică. El va fi un erou nefericit din vina altcuiva. Un om rău poate însă contribui la nefericirea protagonistului.

Cele mai puţin interesante nenorociri sunt cele cauzate pur şi simplu de fatalitate, ca aceea a lui Oedip. Ele provoacă o oarecare oroare, dar nu interesează pe nimeni. Din Oedip şi

alte piese asemănătoare nu rămânem cu altceva decât cu dezgustul şi cunoaşterea inutilă a mizeriei condiţiei umane.

III. *Subiecte cunoscute dar îndepărtate sau antice.* Vechimea sau îndepărtarea fac personajele mai stimabile. Pentru cei din apropiere şi mai ales cei contemporani, nu avem prea mare respect. De aceea pentru tragedie vor mai potrivite personaje din vechime, dar bine cunoscute. Personajele din vremurile apropiate pot trezi ură sau dispreţ.

IV. *Personaje interesante.* Nu numai caracterele protagoniştilor trebuie să fie interesante, ci şi întâmplările trebuie să fie pe măsura lor, ca să poată afecta credibil un om curajos.

O acţiune, fie că e eroica prin sine, precum ocrotirea acordată dezinteresat unui suveran, oraş sau naţiuni, sau e eroică în sine, datorită caracterului celor care o generează, atunci când aceştia sunt monarhi sau supuşi din cea mai înaltă clasă. Faptul că un împărat roman de patruzeci de ani e disperat fiindcă trebuie să îşi părăsească iubita pentru mult timp va trezi o compasiune măreaţă? Iar un Titus tragic va fi un Titus istoric[32]? Ar fi la fel dacă am înfăţişa un Cato[33] galant sau pe Brutus[34] ca un dandy.

V. *Iubire decentă şi prezentată sobru.* Cea mai des întâlnită dintre pasiuni umane este iubirea. Probabil, nu există cineva care să nu o fi simţit măcar o singură dată, motiv pentru care devine interesantă într-o reprezentaţie. Însă, pentru ca iubirea să fie demnă de teatrul tragic, ea trebuie să fie nodul necesar al subiectului şi nu adăugată forţat, din vanitate. Trebuie să fie, prin urmare, sau o pasiune cu adevărat tragică, privită ca o slăbiciune şi chinuită de remuşcări, sau să conducă spre nenorocire şi crimă, pentru ca să putem vedea ce bestie periculoasă poate fi.

Însă teatrul poate fi minunat şi fără cea mai mică umbră de amor. Anticii nu au permis acest sentiment, probabil din cauza că nu se permitea femeilor să joace teatru. Noi l-am

introdus din plin şi l-am lăsat cu laşitate să prolifereze. Prin urmare, nu e de mirare că tragediile noastre sunt acuzate a fi lecţii de galanterie în amor – şi chiar sunt, dacă judecăm corect. Să fie dragoste în tragedii, dar cu decenţă şi să înveţi să o eviţi sau să o controlezi[35].

VI. *Teroare şi compasiune.* Erorile celor mari sunt aproape calamităţi publice.

„Orice le trăsneşte prin minte regilor se abate pe capul grecilor."[36]

Astfel ne face tragedia să plângem.

Tragicomedia este o compoziţie mai puţin intensă fiindcă vrea sa ne facă, pe rând, să plângem şi să râdem stârnind mişcări contrarii care răscolesc inima. Dar, tot ceea ce ne face să participăm la bucurie ne împiedică să trecem brusc la tristeţe şi compasiune. Acest gen, evident de prost gust, domneşte împreună cu multe alte defecte în teatre.

Pentru a trezi sentimentul tragic nu e necesar să curgă sânge. Ariadna, abandonată de Teseu[37], se află într-o situaţie mult mai neîndurătoare decât dacă ar fi fost masacrată. Şi câte pedepse nu pot fi mai teribile decât moartea?

S-a pus întrebarea dacă sunt permise scenele însângerate. Anticii, obişnuiţi cu ferocitatea, nu aveau scrupule în acest sens. Totuși, Horaţiu exclude în piesele sale evenimentele prea inumane, ceea ce are sens, deoarece tragedia îşi propune să inspire teroare şi milă, nu oroare; iar spectacolele sângeroase sunt hidoase şi barbare, ofensând umanitatea. Ele încalcă tradiţiile şi împietresc inimile la fel cum se întâmplă chirurgilor şi măcelarilor. Anticii s-au scăldat în aceste cruzimi, iar englezii, într-o oarecare măsură, au păstrat în teatrul lor acest gust al violenţei.

Putem accepta în teatru o moarte subită – o sinucidere de exemplu – fiindcă asemenea nenorociri sunt intense şi scurte

şi nu vor deranja mult spectatorii, mai ales dacă morţii sunt repede scoşi din scenă.

VII. *Detestarea viciului, aprecierea virtuţii.* Acesta este subiectul măreţ al tragediei, obligaţia sa primordială şi indispensabilă. Cea mai importantă utilitate a teatrului este de a face virtutea îndrăgită, de a ne obişnui cu ea, de a ne face interesaţi de ea şi dornici să îi găsim un loc în inimă. O face prezentând exemple măreţe de fermitate morală, de curaj manifestat în momente de restrişte care ne întăresc şi ne înalţă spiritual. Chiar dacă viciul rămâne nepedepsit, el trebuie detestat cu tărie şi prezentat ca fiind odios şi, chiar dacă virtutea nu triumfă mereu, ea este întotdeauna atrăgătoare şi măreaţă.[38n.a.]

Acestea sunt regulile principale ale tragediei. Ele, ca şi multe altele, nu se învaţă din perceptele pedante, ci din operele originale lăsate de marii poeţi.

Istoria tragediei

Cine s-ar fi gândit ca măreţia tragediei îşi are originile în beţie?

Pe când grecii erau, ca să spune aşa, copii, se făceau sacrificii lui Bachus ce constau într-un ţap care, înainte de a fi sacrificat, era purtat pe străzi de o mulţime de oameni veseli cântând şi ţopăind, având în frunte pe un om deghizat în Silen, călare pe un măgar. Procesiunii i se adăugau şi alţii, care, murdari de noroi şi urcaţi în căruţe, purtând oale şi pe jumătate beţi, cântau elogii adresate zeului beţivilor – tot poporul forma un cor. Din acest haos s-a născut cea mai nobilă dintre poeziile dramatice.

Pentru a aduce o variaţie Thespis s-a gândit introducă un actor şi, având succes, a introdus pe cel de-al doilea, iar aceştia au fost puşi să dialogheze.

Eschil a fost cel care a adus mai multă ordine în această reprezentaţie şi, pe lângă ode aduse lui Bacchus şi altor zei, a reprezentat şi acţiunile eroilor, păstrând însă pentru acest nou gen denumirea iniţială de tragedie, ce înseamnă *Cântecul ţapilor* sau al *cornutelor*. Mai mult, Eschil a inventat decorurile şi maşinile de scenă. El a decorat scena cu picturi, statui, altare şi morminte. A prezentat lumea umbrelor şi Furiile cele cu şerpi în loc de păr. A adus sunetul trompetelor şi bubuitul tunetului. Le-a dat actorilor măşti cu fizionomii oneste, i-a încălţat în coturni şi i-a îmbrăcat în costume atât de maiestoase încât erau folosite de preoţi în ceremoniile lor. Eschil nu avea nevoie de un capel-maistru deoarece aceeaşi persoană compunea şi muzica şi dansurile tragediilor sale. Deoarece în *Eumenide* corul format din cincizeci de persoane reprezentând furiile a fost atât de înspăimântător încât copii şi femei au murit de frică, la ordinul magistratului, el a fost nevoit să micşoreze acest cor, reducându-l la cincisprezece persoane.

Iar Sofocle l-a redus în conformitate cu regulile decenţei şi ale adevărului şi i-a impus un comportament nobil şi reţinut, fără vanităţi şi pompă şi fără acea îndrăzneală gigantescă care depăşeşte adevărul eroic. Pentru a angaja inima în acţiune, el a cizelat versurile, înălţând spectacolul cu geniul şi ştiinţa sa la un nivel la care a devenit normă ale frumosului. Aplauzele pentru capodopera sa *Oedip*, l-au făcut să moară de bucurie. Avea, totuşi, nouăzeci de ani.

Euripide a mers pe un drum frumos, îmbogăţindu-şi operele în conformitate cu maximele maestrului său, Anaxagoras. Socrate nu lipsea la nici o reprezentaţie nouă a acestui mare poet. Cicero purta întotdeauna un în buzunar tragediile sale, iar atunci când asasinul său l-a găsit citind *Medeea*. Soldaţii atenenieni, învinşi în acea nefericită expediţie din Sicilia condusă de Nicias, s-au salvat cântând versuri din Euripide.[41] După ce s-au întors în ţară primul lucru pe care l-au făcut a fost să alerge

la casa autorului acestor versuri cărora ei le datorau viaţa şi libertatea. Bucuria pe care ne-o produce Euripide este cea mai mare pe care o poate simţi inima omenească.

Tragedia greacă e simplă, naturală, de loc complicată şi uşor de înţeles: acţiunea se pregăteşte şi se desfăşoară fără forţare. Pare a fi făcută fără artă şi, tocmai de aceea, este o incomparabilă creaţie de artă şi geniu. Aşa trebuie să şi fie.

Prin urmare, poezia dramatică nu vine din Egipt, de unde izvorăsc aproape toate artele şi ştiinţele. Egiptenii şi evreii nu au avut cunoştinţă de teatru, aşa cum pretinde M. Racine când spune că Moise ne-a dat prima idee despre teatru în *Cartea lui Iov*, fiindcă această carte a fost scrisă în formă de dialog. Într-adevăr, la Ierusalim exista un teatru şi chiar un amfiteatru, dar nu în măreaţa epoca a lui Solomon, ci sub Irod cel Mare, când evreii erau supuşii Romei.

Roma a descoperit drama foarte târziu. Trecuseră trei sute nouă zeci de ani de la fondarea ei când, decimaţi de o ciumă cumplită, romani au cerut ajutorul zeilor. Pentru a-i îmbuna, Senatul, în înţelepciunea sa, nu a găsit altă soluţie decât să aducă din Etruria pe *histrioni*, numiţi aşa deoarece cântau la fluier ce era numit în etruscă, *hister*. Aceştia, fără a recita versuri şi fără imitaţie prin cuvinte, au dansat în sunetul fluierelor şi au gesticulat în diverse feluri. Tinerii romani au imitat aceşti histrioni, adăugând versuri fără măsură şi fără ritm, *versuri care însufleţeau până şi câinii*. Din acest joc s-a născut satira, despre care nu e aici locul să vorbim. În sfârşit, Liviu Andronicus, grec din naştere, a adus la Roma ştiinţa poeziei dramatice la cinci sute paisprezece ani după naşterea ei. Astfel, romanii, imitându-i pe greci, au construit teatre măreţe, dar niciodată drame măreţe – o fatalitate pe care o mai trăiesc încă. Acesta este destinul mediocru al imitatorilor. Romanii au fost originali în arta războiului şi în administrarea şi cucerirea unei mari părţi a lumii, dar în ştiinţe şi arte ei au

fost elevii grecilor. Nu au avut autori remarcabili, iar nici unul dintre puţinii care totuşi au existat – Cicero, Virgiliu, Horaţiu, Titus Liviu, Vitruviu, Seneca, Pliniu – nu au fost cu adevărat romani. Roma modernă are acelaşi destin. Nu se poate mândri decât cu Metastasio şi Giulio Romano, deşi au fost străini care au excelat pe cele şapte coline. Tragediile latine au fost sărace, iar Seneca, pe lângă Euripide, e un copil.

Să sărim peste o duzină de secole tenebroase.[42n.a.] În Franţa, în ultimul secol, al XVIII-lea, tragedia a fost restaurată în forma greacă de marele Corneille, redată şi mai potrivit de dulcele Racine şi îmbogăţită de Crebilion[43], de Voltaire şi alţi poeţi filozofi.

În acelaşi timp în Anglia, a tratat-o cu o măreţie surprinzătoare, dar şi cu defecte intolerabile. Johnson[44] a eliminat multe nereguli, Addison[45] i-a adus corecţii, iar acum cele două naţiuni se întrec şi se imită reciproc savurând un teatru tragic nobil şi purificat.

Italia, care în renaşterea ştiinţelor şi artelor frumoase a copiat Grecia Antică educând naţiunile Europei, a avut tragedii bune înaintea altora, pe cele ale unor autori eminenţi precum *Sofonisbe* de Trissino[46], *Rosimonda* de Rucellai[47] şi *Merope* de Maffei[48]. Însă aceste opere sunt condamnate să delecteze moliile din biblioteci deoarece teatrele publice nu le mai suferă. În Italia a fost înrădăcinată ca o axiomă ideea că teatrul ar trebui să fie pentru amuzament şi distracţie şi nu pentru întristare şi deplângere, iar lamentaţia ar fi ruşinoasă.

În Franţa, populaţia, care cu siguranţă nu suferă de melancolie, iubeşte mai mult divertismentul ce provoacă plânsul decât comedia propriu-zisă şi e de mirare că italienii, care maimuţăresc francezii în privinţa atâtor copilării, se ruşinează să plângă la o tragedie.

Dar, ce contează dacă lacrimile sunt de râs sau plâns, dacă aduc plăcere şi mijlocesc instruirea? Însă, unii nu pot înţelege

cum tragedia înlăcrimată poate aduce delectare. E foarte simplu de înţeles. Tragedia este o imitaţie, iar orice imitaţie este plăcută. Lucrurile cele mai triste şi cele mai înspăimântătoare ne plac în reprezentaţie doar fiindcă sunt bine imitate. Mai mult, ne place noutatea şi măreţia extraordinară, dar şi mai mult ne place să ne întărâtăm curiozitatea prin amânarea deznodământului. Greutăţile ne sporesc pasiunile, ne fac mai atenţi, provocând o emoţie plăcută. De aceea orice afect – fie milă, indignare sau jale – pe care îl pot provoca poeţii, oratorii, muzicienii pictorii, orice tristeţe produsă de arte ne delectează şi ne produce plăcere.

Dar şi aici îşi are locul *ne quid nimis*[49]. De aceea un masacru însângerat va transforma, plăcerea tristă în dezgust. Tragedia, aşa cum se ştie, ne afectează. Ne îngrozeşte. Ne stoarce lacrimi. Însă ne produce plăcere şi ne este utilă.

Prin urmare ruşinea de a plânge nu îşi are locul. Cei mai mari eroi nu se ruşinează să verse lacrimi. Ahile, Alexandru [Macedon], Scipio [Africanul] şi Hannibal au ştiut ce e plânsul. Cum poate plânsul dezonora un om mare dacă sensibilitatea pe care îl provoacă e o virtute? Lacrimile vărsate de Enea bucurându-se fiindcă ţara sa şi-a redobândit onoarea, dar şi pentru bravii soldaţi care au apărat-o cu curaj, au fost lacrimile unui suflet elevat. *Sunt lacryme rerum*[50] spune Virgilius. Din acest izvor provin lacrimile şi, fie că sunt de tristeţe sau afecţiune, de bucurie sau admiraţie, vor avea calitatea celui care le varsă, fiind virtuoase sau condamnabile, după caz.

Primul reproş care şi-l poate face teatrului italian este că e privat de tragedie, un gen util şi frumos al poeziei dramatice.

Capitolul III. Despre comedie

Dacă tragedia prezintă viciul ca fiind detestabil, comedia îl prezintă ca fiind ridicol. Ridicolul constă în defecte care aduc ruşinea fără a cauza durere. Este o deformare a obiceiurilor, care încalcă convenienţele, tradiţiile acceptate şi, de asemenea, morala celor civilizaţi. Rezultă, pe scurt, dintr-o alăturare a unor lucruri care nu se potrivesc. Gravitatea stoicismului este ridicolă la un băiat la fel cum este cochetăria la un magistrat.

Acest ridicol, ales cu pricepere, exprimat prin gesturi fine şi relaxate şi reprezentat în modul cel mai picant, ne provoacă râsul deoarece prostiile care nu au consecinţe dureroase sunt ridicole.

Râsul decurge din orgoliu. Comparându-ne cu cineva inferior avem un sentiment de superioritate care se exprimă prin râs. Prin urmare, esenţa comediei este maliţiozitatea şi răutatea umană. Vedem defectele semenilor noştri cu satisfacţie amestecată cu mulţumire atunci când ele nu sunt prea dureroase ca să ne stârnească mila, sau prea şocante, ca să ne înspăimânte. Observarea acestor defecte ne face să zâmbim atunci când sunt descrise cu finețe, sau să râdem, dacă prezentarea lor este îmboldită de surpriză.

Ar fi mult mai bine dacă am înlocui această satisfacţie vicioasă cu o bunăvoinţă filozofică, dar e mai uşor, desigur, să folosim răutatea umană pentru a corecta alte vicii ale umanităţii, la fel cum folosim praful de diamante pentru a curăţa diamantele.

Obiectul comediei este, prin urmare, ridicolul. Filozoful gândeşte pentru a combate viciul, scriitorul satiric îl surprinde cu aciditate, iar oratorul îl combate cu focul pasiunii. Comicul îl atacă luându-l derâdere şi astfel reuşeşte

deseori mai mult decât ceilalţi, care folosesc argumente serioase. Cu ajutorul ridicolului, comedia tinde să cureţe obiceiurile şi să corecteze exteriorul. Cu îndemânare, ne dă la o parte masca şi ne pune în faţă oglinda.

Există trei categorii principale ale comediei:

Dacă personajele trec printr-o succesiune de evenimente, ea se numeşte *comedie de situaţii*. Este cea mai puţin distractivă, deoarece râdem ca atunci când râdem de cineva care cade pe neaşteptate.

În *comedia patetică* virtuţile sunt prezentate astfel încât să fie îndrăgite, dar ameninţate de pericole şi dezonoare, stârnind astfel interesul publicului.

Atunci când un viciu este prezentat ridicol şi demn de dispreţ, comedia se numeşte *de caracter*. Acest tip de comedie atacă direct viciile, fapt care o face să fie cea mai utilă deoarece ea prezintă o oglindă oamenilor, făcându-i să roşească în faţa propriei lor imagini.

Comedia de caracter este şi cea mai dificilă şi, prin urmare, cea mai rar întâlnită. Ea pretinde autorului un studiu al uzanţelor epocii, discernământ just şi prompt şi o putere a imaginaţiei care să completeze observaţia fină. Apoi, este necesară viziunea filozofului care poate uni nu numai extremele, ci şi aspecte intermediare. Între ipocritul imoral şi evlaviosul credul se află interpus omul de bine, care demască ipocrizia primului şi deplânge credulitatea celuilalt. Între uzanţele corupte ale societăţii şi integritatea sălbatică a mizantropului, apare moderaţia înţeleptului, care detestă viciul dar nu urăşte umanitatea[51].

Comedia de caracter devine şi mai de admirat dacă se îmbină cu comedia de situaţii, punând personajele pătate de vicii în circumstanţe umilitoare ce le fac ridicole şi demne de dispreţ în ochii spectatorilor.

Cel ştie cum să observe uzanţele epocii găseşte surse inepuizabile de comic de caracter. Demascând vicii precum *Ipocrizia virtuţii*, *Prietenul de la Curte*, *Magnificul în Ananghie*, *Modestia Efemeră*, *Neîncrezătorul*, *Închipuitul*, *Sibaritul*... unde oare nu poate fi găsit ridicolul? Politeţea acoperă ca o draperie fină viciile, dar marii maeştrii ştiu să picteze nudul.

Ridicolul poate fi găsit oriunde. Nu există acţiune, gând, gest, cuvânt sau mişcare care să nu fie susceptibil de o tratare în cheia ridicolului. Dar, fiecare dintre cele trei categorii ale comediei poate fi tratată în mai multe maniere şi anume: 1. *Comicul nobil*, 2. *Comicul civic* şi 3. *Comicul inferior*.

Comedia nobilă descrie obiceiurile celor mari, care nu diferă de cele ale populaţiei decât prin forma lor. Viciile celor nobili sunt mai puţin grosolane fiind ornate de politeţe, ceea ce poate face uneori personajul să fie plăcut. Fiind venin îndulcit, puţini sunt capabili să îl perceapă şi, mult mai puţini, să îl înţeleagă. În mare parte a ridicolul celor nobili este atât de bine mascat încât este de-abia este vizibil. Viciile lor au un nu ştiu ce maiestuos care scapă comicului: ei creează situaţiile şi apoi le trădează. Intrigantul care se târăşte cu laşitate spre o poziţie mai bună, Fanfaronul ce nu cunoaşte adevărata glorie, Sincerul Prefăcut, Misteriosul care se pierde în fleacuri etc., pot fi aceştia subiecte ale unei comedii nobile?

Comedia civică se bazează pe aere şi pretenţii false. Se aseamănă cu cea nobilă în ceea ce priveşte rafinamentul şi gustul artistic, însă fără a fi identice. Vanitatea face să se exagereze în cutume şi să se considere a fi anodin tot ceea ce nu aparţine lumii bune.

Comicul inferior imită obiceiurile claselor inferioare, a celor numiţi plebei. Stilul acestei comedii poate avea, la fel ca pictura flamandă, vivacitate, adevăr, veselie, dar şi fineţe şi graţie. Prin contrast, dă prospeţime şi forţă comicului

civic şi celui nobil. A nu se confunda comicul inferior cu comicul grosolan.

Cele trei tipuri de comedie şi cele trei maniere de a le trata au următoarele reguli principale:

Reguli ale comediei

I. *Subtilitatea ridicolului.* Există un comic vulgar care deranjează sau provoacă dezgust. Acesta este *ridicolul grosolan* care nu îşi are locul în teatru. Ridicolul adevărat este dramatizat şi trebuie să fie întotdeauna agreabil, delicat şi să nu conţină secrete îngrijorătoare. Cea mai plăcută comedie, dar şi cea mai cea mai dificilă, care este aceea oferită de comicul raţionalului. Această superbă specie a comediei nu caută sa stârnească cu neîndemânare un râs necumpătat prin diverse grosolănii, ci îl înalţă către un râs spiritual.

II. *Aproximaţi verosimil ficţiunea la realitate.* Acţiunea tragică are uneori un element de adevăr: cel puţin în ceea ce priveşte numele provenite din istorie. În comedie, dimpotrivă, totul este inventat, inclusiv numele personajelor. Pentru ca această ficţiune să impresioneze, ea trebuie să fie cu totul verosimilă. Iar, fiindcă personajele comediei sunt mai familiare decât cele ale tragediei, nepotrivirile sunt mai uşor de observat, motiv pentru ele trebuie să fie riguros plauzibile.

Într-adevăr, comedia este o imitaţie exagerată, însă această exagerare are limitele ei. Teatrul pretinde o vivacitate energică şi gesturi largi, însă în proporţii juste în aşa fel încât ochiul spectatorul să le poată percepe ca naturale. Şi teatrul formal are optica sa, iar imaginea este ratată dacă spectatorul nu înţelege care este Natura ce a fost stilizata.

III. *Unitatea şi continuitatea caracterelor.*

IV. *Uşurinţa şi simplitatea ţesăturilor intrigii.*

Intriga în comedie nu este formată dintr-o o singură combinaţie, ci o dintr-o serie firească de evenimente familiare.

V. *Adevărul sentimentelor*. Dacă scopul final al comediei este să instruiască, cum ar putea să o facă fără adevăr?

VI. *Naturaleţea dialogului*. Prin urmare monologul, aparte-ul, ambiguităţile născute din asemănare sau deghizare, sunt nonsensuri.

VII. *Ascundeţi orice artă în înlănţuirea situaţiilor*. Din acest artificiu rezultă iluzia teatrală. Ceea ce se întâmplă pe scenă trebuie să fie în aşa măsură o zugrăvire naturală a societăţii, încât să ne facă să uităm că asistăm la un spectacol. Valoarea artei constă în a face să dispară stilul, până într-atât încât iluzia nu numai că precede orice reflecţie, dar o şi respinge şi o distanţează.

VIII. Stilul comic trebuie să fie simplu şi modest, totuşi păstrând acele străluciri, acea graţie şi acel gust citadin şi cu acel spirit al limbajului în care se scrie o comedie.

Dacă comedia, mai ales dacă este o combinaţie între cea de caracter şi cea de situaţie, tratează moral şi decent folosind aceste reguli scrise, îşi va dovedi utilitatea sa plăcută. A o pune la îndoială pretinzând că oamenii vor fi insensibili la dispreţ şi ruşine înseamnă să presupunem că ei nu pot roşi şi nici că nu îşi pot corecta defectele care îi fac să roşească; înseamnă că îi credem eliberaţi de amorul propriu, care le este sufletul şi cauza; ori punându-se deasupra opiniei publice de care sunt înrobiţi prin vanitate.

Fiecare naţiune are propriul său gust comic care depinde de tipul de guvernământ, de propriile obiceiuri, mode, uzanţe etc., aşa că ceea ce poate fi ridicol într-o ţară, poate să nu fie comic în alta, chiar dacă finalitatea comediei este peste tot aceeaşi: utilitate şi plăcere. Există, totuşi şi subiecte care sunt comice în toate ţările. Acestea răsar din caractere comune şi din câteva vicii cruciale ale umanităţii. *Avarul* lui Plaut are modele umane peste tot, pe avarul perpetuu. *Avariţia*, acea aviditate insaţiabilă care se priveză de orice pentru a nu-i lipsi nimic, *invidia*, amestecul de

admirație și ură pentru avantaje pe care nu le avem, *ipocrizia*, viciul travestit în virtute, *linguşirea*, un schimb infam între micime și vanitate, toate acestea și multe alte vicii există peste tot unde sunt oameni. Toți dezaprobă în semenii lor aceste defecte de care se cred liberi și vor avea o plăcere maliţioasă în a-i vedea pe alţii umiliți. Astfel comedia care atacă comportamente obișnuite are întotdeauna succesul asigurat.

Comicul local și contemporan este restrâns la locul și timpul ridicolului din care rezultă. El este cele mai multe ori lăudabil și eficace deoarece, discreditându-i-se modelele, se previne răspândirea și perpetuarea acestui ridicol.

Unii vor contesta utilitatea comediei susținând că oamenii nu își recunosc propriile defecte, văzându-le doar pe ale celorlalți. E fals. Oamenii îi înșeală pe alţii, dar nu și pe ei înșiși. Cine oare, dorindu-și o poziție socială, ar mai îndrăzni să se arate în public dacă ar ști că ceilalți îl cunosc la fel de bine cum se cunoaște el însuși?

Se mai spune că nimeni nu s-a corectat prin comedie. Faceți comedii bune și veți vedea pe mulți corectându-se ca să nu fie la fel cu cei pe care i-au văzut în spectacol. Dacă în interior sunt incorigibili, o vor face cel puțin la exterior, ceea ce nu e puțin lucru. Oamenii interacționează la exteriorul lor, așa că ar fi un câștig dacă am putea reduce viciul și ridicolul măcar la suprafață, chiar dacă el rămâne în interior. Teatrul de calitate este pentru viciu și ridicol ceea ce sunt tribunalele și sentințele pentru crime. Și, atât timp cât viciile, crimele și prostia vor exista – și vor exista cât va fi lumea – legea, predicile, istoria și teatrul vor fi utile.

Istoria comediei

A existat comedia în fiecare țară și în continuitate?

Atena, învățătoarea tuturor culturilor, a abuzat mult timp de comedie sub forma satirei *ad personam* și Aristofan a profitat de această falsă strălucire. Dar, într-un sfârșit,

magistraţii au interzis acest obicei indecent de a imita persoane, iar comedia s-a rezumat, aşa cum e firesc, la o prezentare nepersonalizată a uzanţelor, Menandru fiind glorios în acest demers artistic.

Roma a avut aproape acelaşi destin. La început comedia romană era satirică şi obscenă, în acest sens Plaut asemănându-se în mod nefericit cu Aristofan. Apoi acestea s-au corectat, iar Meneandru i-a servit de model lui Terenţiu.

Despotismul Imperiului Roman, dezastruos pentru sine, pentru raţiune şi pentru bunul gust, a barbarizat comedia în forme aberante de mimă, pantomimă şi cabotinism histrionic, dar şi în acel comic vulgar, toxic pentru spirit şi inimă şi, până în secolul al XVI-lea, Europa nu mai ştiut ce este comedia.

Dar în Italia au renăscut artele[52n.a.] şi, la rândul ei, comedia a reînviat, însă inegală şi licenţioasă. Şi aşa s-a difuzat în întreaga Europă împreună cu o serie de defecte corespunzând caracterului fiecărei naţiuni.

În Franţa, pe la mijlocul secolului trecut [al XVII-lea, n.t.], Molière a creat lucrări pure şi ireproşabile ce ar fi fost admirate de Terenţiu şi Menandru, operele acestui Raphael al teatrului a devenind un model al comediei adevărate. Chiar şi Anglia ştie cum să creeze un teatru comic simplu, natural şi rezonabil care urmăreşte o verosimilitate riguroasă, chiar dacă, uneori, cu costul lipsei de pudoare.

În ceea ce priveşte Italia, care cândva hotăra normele oricărui gust şi oricărei literaturi în întreaga Europă, cum a putut trata cu atâta neglijenţă arta comediei? Intrigile amorezilor, grimasele mimate şi vicleniile slujitorilor au devenit principalele subiecte comice, astfel încât comedia mai este animată doar de contrastele dintre obiceiurile regionale ce provin din comunicarea dialectală, dar şi de gelozia reciprocă a acestor state mici în care, de bine, de rău, Italia este divizată. Se unesc în aceeaşi intrigă bolognezul Dottore, veneţianul

Pantalone, Pucinella din Neapole, Arlechino din Bergamo etc. fiecare purtând tarele dominante ale propriei regiuni şi exagerându-le în neînţelegeri, gafe, mitocănii, în costumaţii şi gesturi bufe, ce transforma oamenii în maimuţe.

Asemenea bizarerii plac deoarece sunt noi şi astfel comedia italiană după *Clandria* Cardinalului Bibena şi *Mătrăguna* lui Machiavelli este condamnată la conţinuturi vulgare şi neajunsuri dramatice ce se îmbină într-o lipsă de simţ artistic, spirit şi gust.

Însă vremea acestor barbarisme a trecut. Pe măsură ce şi celelalte naţiuni îşi purifică stilul comic şi Italia, adoratoarea stilurilor transalpine[53], îşi va rafina gustul său comic. Molière a fost tradus în italiană şi pus în scenă în aproape toate teatrele. În Milano sunt reprezentate câteva comedii de Maggi[54] ce conţin un umor onest şi urmăresc corectarea obiceiurilor. După aceea, Goldoni[55] şi alţi poeţi au încercat să reformeze într-o oarecare măsură comedia noastră, iar producţiile lor au fost primite de public cu aplauze. Însă, în acelaşi timp, histrionii, teatrul de păpuşi şi comicul cel mai necioplit, dezmăţat, stupid şi indecent – într-un cuvânt promotorii farselor – continuă să existe şi îşi fac loc chiar şi în oraşele noastre cele mai remarcabile.

Teatrul spaniol e demn de milă. Autosacramentalele, erau un amestec absurd de sacrosanct şi bufonerie, care se terminau cu o misa celebrată pe scenă printre diavoli, îngeri şi prostituate. *Ite comædia est*.

Este de neînţeles cum persoane cu raţiune pot fi recunoscătoare pentru o reprezentaţie în care sunt dispreţuite legile verosimilităţii, moderaţiei, oportunităţii şi bunului simţ şi predomină doar extravaganţe şi absurdităţi. Totuşi acest gust deformat există. Populaţia Romei a părăsit teatrul lui Terenţiu pentru a alerga la *zanni*[56] la fel cum, astăzi, părăseşte *Merope*[57] şi *Pamela*[58] pentru a se îmbulzi la Pucinella şi Arlechino. Explicaţia este că farsa – o comedie

nesănătoasă – provoacă râsul dar nu ocupă în întregime spiritul, dar spectacolul bine gândit pretinde atenţie şi oboseşte mintea. Omul merge la farse deoarece nu îi solicită atenţia. De asemenea, spiritul are libertinismul şi dezordinea lui, în care se simte în largul său şi, fără să îşi dea seama, îşi formează automat un asemenea gust grosolan. Acest gust nepotrivit, odată devenit obişnuinţă, spiritul nu îl mai percepe pe cel bun, util şi onest şi, astfel, îşi pierde obişnuinţa de a reflecta, iar sufletul devine cuprins de torpoare, însoţindu-se cu indolenţa trândavă. Farsa nu antrenează nici bunul gust nici raţiunea, fiind plăcută sufletelor trândave. Este un spectacol nociv, fiindcă neavând nimic elevat, nu este decât imoralitate. Observând în teatrele minunatelor oraşe italiene o mulţime de oameni, distinşi de felul lor, prăpădindu-se de râs la măscările lui Pucinella, am putea scrie în interior *Risus abundat in ore stultorum*[59] iar în exterior, la intrare, *Paragone degl' Insensati*[60].

Unii spun: Ce contează calitatea spectacolului? Ajunge că publicul se amuză, că râde în gura mare la teatru. Este acelaşi lucru ca şi cum ai spune: Nu contează pentru părinţi calitatea mâncării pe care o consumă copii. E de ajuns că aceştia mănâncă cu plăcere.

Pentru a răspunde acestei întrebări, să împărţim populaţia în trei categorii. Prima, plebeii, fără gust şi spirt cultivat, dar impresionabili. Ce de a doua conţine oamenii civilizaţi şi oneşti care unifică decenţa obişnuinţelor cu inteligenţă şi sensibilitate faţă de lucrurile bune. Cea de a treia, care se află la mijloc, mult mai numeroasă decât ne închipuim, vrea din vanitate să se asemene celor din clasa culturală, dar natură îi împinge între plebei. Politica tiranilor este de a transforma oamenii în bestii, prin urmare totul trebuie să îi împingă spre ignoranţă, stupiditate şi sclavie. Dar o constituţie fondată pe justiţie şi binefacere, nu se teme să dezvolte raţiunea, să ilumineze şi să

înnobileze sentimentele mulţimii de cetăţeni, demers care cere sentimente nobile şi delicate şi un spirit cult. Prin urmare nu avem interesul de a menţine populaţia în această iubire pervertită şi în această torpoare a spiritului. De aceea farsa nu trebuie reprezentată nici sălbaticilor, iar locul saltimbancilor, histrionilor, *burattinate*-lor[61], *zanni*-lor[62], care otrăvesc bunul gust şi morala, trebuie luat de comedia decentă, ce provoacă plăceri nobile şi corectează obiceiurile.

În Germania teatrul era, de regulă, hrănit din traduceri din limba franceză. Însă, de aproximativ douăzeci de ani a început să progreseze după reforma introdusă de câteva figuri naţionale literare. Gottoched[63], printre alte tragedii, a produs *Cato*[64] într-un stil comparabil cu a lui Addison[65]. Gellert[66] a scris unele comedii, printre care remarcăm *Bigota*[67] şi *Femeia bolnavă*[68], ambele fiind conduse cu ingeniozitate, vesele şi cu un dialog bun.

Teatrul danez nu a produs până acum tragedii, dar are multe volume de comedii scrise în proză şi meritorii datorate Baronului Holberg[69].

Dar, fiindcă sunt la modă bibelourile chinezeşti, ar trebui să spun ceva şi despre gusturile dramatice ale acestei naţiuni imense. Chinezii nu au clădiri destinate teatrului, dar de mai bine de trei mii de ani s-au delectat cu drame comice sau tragice care combinate cu muzică, fiindcă, în mijlocul unei declamaţii, sunt introduse cântece improvizate ce tind să exprime mişcări ale sufletului: bucurie, durere, mânie, sau disperare. Aceste drame nu respectă cele trei reguli ale unităţii[70] şi nici alte reguli, la fel ca şi farsele monstruoase ale lui Shakespeare[71] şi Lope de Vega, despre care se spune că ar fi tragedii. Urmăresc, însă, să inspire dragoste pentru virtute şi oroare faţă de vicii. Sunt organizaţi în trupe de câte şase actori care creează misterul punerii în scenă, atunci când sunt chemaţi de mandarini sau alţi domni la marile banchete pe care aceştia organizează la casele lor. După masă, actorii sunt

aduşi în sala banchetului şi, aşa cum le place chinezilor, în cadrul unei ceremonii, aceştia prezintă o carte cu diverse drame. Această carte circulă ceremonios prin mâinile tuturor invitaţilor până când drama aleasă este pe gustul tuturor. Reprezentaţia se face practic fără decor, acesta fiind redus la un covor întins pe podeaua camerei. Actorii îşi fac intrările din camerele alăturate la uşile cărora se înghesuie dorind să privească soţiile şi servitorii. În voluminoasa sa descriere a Chinei a Prinţului du Halde există o tragedie întitulată *Orfanul din Tchao*[72] după care a fost produs *Eroul chinez*[73] de către Metastasio şi *Orfanul din China*[74] de către Voltaire. Dramele japoneze se aseamănă celor chinezeşti.

Vom căuta în van poezia dramatică la persani şi indieni, deşi ei sunt cunoscuţi pentru inventivitatea lor: nu ajuns acolo. Asia a fost întotdeauna mulţumită cu fabulele lui Pilpai[75] şi Locman[76] care conţin întreaga morală şi a căror alegorii instruiesc toate aceste naţiuni de secole. După ce ai făcut toate animale să vorbească, pare a fi doar un pas să îi faci şi pe oameni urce pe o scenă şi să vorbească pentru a realiza arta dramatică. Totuşi, se pare că aceste, de altfel ingenioase, popoare nu au ajuns până acolo[77]. Africa cu Memfis-ul, Teba şi Cartagina ei nu au văzut niciodată teatrul şi, probabil, nici America, deşi s-au descoperit unele urme de arhitectură posibil teatrală în Peru. Chinezii, grecii şi romanii au fost singurele popoare antice care au cunoscut adevăratul spirit al societăţii fiindcă nici un alt obicei decât teatrul nu are puterea de a face omul mai sociabil, îmblânzindu-i firea şi perfecţionându-i raţiunea, în acelaşi timp creând un gust comun pentru plăcerile pure ale sufletului. În perioada civilizării Rusiei a fost construit oraşul St. Petersburg cu teatrele sale, iar în Germania teatrul este cultivat şi a adaptat spectacole din ţările mai civilizate.

Capitolul IV. Despre pastorală

Obiectul dramei pastorale este reprezentarea vieţii rurale cu tot farmecul ei. Însă nu este suficient ca subiectul să fie plasat printre flori, colibe şi oi: viaţa rurală trebuie descrisă ca o pictură vie, fiind ornamentată doar cu acele delicii care i se potrivesc.

Ea este caracterizată prin tihnă acompaniată de o abundenţă moderată, o libertate perfectă şi de o veselie dulce şi sinceră. E o reprezentare a ceea ce se numeşte *Epoca de Aur*, care este la îndemâna oricui, liberă toate exagerările şi extravaganţele cu care a fost încărcată de poeţi. Acolo domneşte libertatea, plăcerile şi pacea: o adevărată binecuvântare pentru care oricine se simte renăscut atunci când se descoperă pe sine în momente în care pasiunile tac. Pe scurt este vorba de o retragere plăcută şi liniştită a omului cu inimă simplă şi delicată care a găsit mijloacele de a se reîntoarce în această epocă fericită.

„Unde laptele era hrana
Copilului neprihănit al Lumii, iar codrul al său leagăn.
Şi toţi cei dragi le-mpărtăşeau,
Iar turmele păşteau ne-mpuţinate
Căci nu erau vânate, nici fier să le rănească[78]” [79n.a.]

Prin urmare nu tot ce se întâmplă la ţară e de demn de pastorală. Nu trebuie reprezentat ceea ce nu provoacă plăcere şi nu trezeşte interesul. Excludeţi vulgarităţile, duritatea, detaliile minuţioase, imaginile plate, pe scurt, cea ce nu e picant sau dulce. Şi mai mult trebuie excluse atrocităţile şi evenimentele tragice, nepotrivite vieţii păstorilor, care nu trebuie să cunoască vehemenţa unor asemenea pasiuni. Ei trebuie să fie moderaţi. Un ticălos sau un viclean vestit ar fi

nepotriviţi în asemenea poeme, iar un păstor s-ar simţi insultat dacă l-ar vedea.

Personajele rurale, deşi relativ uniforme, pot prezenta o mare varietate. Viaţa liniştită şi plăcerile inocente pot naşte tot felul de pasiuni: frică, speranţă, tristeţe, bucurie, iubire, prietenie, ură, gelozie, generozitate, compasiune. Acestea se pot diversifica potrivit momentului, sexului, locului, evenimentelor şi pot fi ornate cu dansuri, muzică, cântece, jocuri, petreceri şi cu jocurile pe care le oferă această viaţă simplă în fiecare anotimp.

Stilul pastoralelor se vrea simplu, folosind cuvinte şi fraze obişnuite fără ostentaţie, fără tehnică de scenă şi fără să caute să se facă plăcut. În acelaşi timp, el trebuie să fie graţios, dar să nu pară studiat. E un stil dificil care nu poate fi folosit decât de oameni de spirit.

Anticii, care au avut autori excelenţi de pastorale (Teocrit[80], Mosco[81], Bione[82], Virgiliu[83]) nu au cunoscut astfel această specie de teatru. Au avut în schimb teatrul satiric care consta într-o reprezentaţie comică cu satiri, sileni, zei, semizei şi eroine. Ele serveau uneori ca intermezzo-uri în tragedii cu scopul de a îndulci tristeţea. Mai apoi au fost executate de sine stătător.

Italia are câteva pastorale, dintre care *Amita* lui Tasso şi *Pastor Fido* a lui Guarini sunt notabile, dar, deşi au fost puse în scenă, subiectele lor încâlcite şi exclusiv amoroase, nu par a fi făcute pentru teatru. Şi în Franţa au fost create drame pastorale, iar Fontenelle[84] a scris multe şi plăcute. Ne întrebăm, totuşi, dacă aceste piese merită să fie numite pastorale de vremea ce în ele nu apar decât curtezane de la Versailles deghizate în păstoriţe. În concluzie, acest gen este cu totul lipsit de o reprezentaţie frumoasă pe care acum ar merita-o mai mult ca oricând, fiindcă agricultura este foarte apreciată, iar viaţa celor de la oraş este otrăvită de excesul de lux.

Capitolul V. Despre operă

Tragedia scrisă în versuri pentru a fi reprezentată prin muzică formează *poemul liric*, numit, prin excelenţă *operă*.

Faptul că anticii cunoşteau acest gen de spectacol pe muzică este dovedit de importanţa pe care aceştia o acordau muzicii în spectacolele lor, prin ponderea mare acordată părţilor muzicale şi prin imensitatea teatrelor lor. Are însă o mai mică importanţă drama în muzică a anticilor; să vedem ce se petrece lângă noi.

În scopul reînvierii artelor frumoase, la începutul secolului trecut, al XVII-lea, unii poeţi italieni precum Orazio Vecchi Modenese[85], Ottavio Rinuccini[86] şi Emilio del Cavaliere[87] au început să compună drame inspirate din mitologie. Doar miraculosul era pus în scenă. Apăreau toate divinităţile antice şi spectatorul era purtat pe muntele Olimp, în Elysium, sau afundat în Tartar. Dramele se jucau pentru a celebra căsătorii la curţile princiare sau în palatele marilor nobili. Erau reprezentate prin muzică, care era percepută drept limbajul zeilor, conţinând numeroase părţi corale şi dansuri diverse.

Cardinalul Mazarin[88] a dus acest gen în Franţa, unde, este păstrat mai bine decât oriunde, însă şi celelalte naţiuni au produs opere în limba lor.

În Italia, însă, gusturile se schimbă repede. Probabil, costa prea mult pentru a aduce pe pământ aceste personaje celeste şi, probabil, văzute de aproape, ele îşi pierdeau maiestuozitatea celestă. Aşa ca aceste minunăţii supraumane au fost abandonate, iar opera muzicală a fost redusă la tragedia reală, prezentată pompos prin muzică, dans şi prin

multiple decoraţiuni scumpe. Aceasta este opera italiană care a rezultat din acel generos concept iniţial care stăpâneşte toate teatrele din Europa cu excepţia Franţei. Iar ea va deveni desigur ceva măreţ şi frumos.

Cum anume ar putea fi exprimată prin muzică tragedia, care este cea mai sublimă formă a poeziei dramatice, ce ne face să detestăm viciul şi ne inflamează sufletul cu cele mai bărbăteşti virtuţi? Prin acea artă incantatorie prin care Orfeu a făcut oamenii şi fiarele sălbatice să îl urmeze. Cu ajutorul ei a construit oraşe, a pătruns prin porţile Infernului şi i-a îmbunat neînduplecaţii judecători, răzbind dincolo de barierele morţii pentru a învinge destinul implacabil. Şi, ce va deveni această tragedie muzicală, îmbogăţită cu dans, pictură, sculptură, arhitectură, cu cele mai fastuoase costume şi mai bogate decoruri? Toate artele frumoase fuzionează la acest spectacol. Dacă tragedia *Merope* a lui Maffei[89] îmi trezeşte mila, mă mişcă până la lacrimi, este necesar ca în operă suferinţa, angoasa mortală a acelei mame nefericite să mă străpungă până în adâncul sufletului. Este necesar ca toate fantomele de care este asaltată să mă frapeze, iar tristeţea şi delirul ei să îmi frângă inima. Atunci opera ar fi în fruntea tuturor genurilor spectaculare, acel *non plus ultra* la plăcerii şi utilităţii. Să purcedem a-l descoperi.

Opera este un izvor inepuizabil, dar este tulburat[90] de cei care vorbesc, se uită împrejur, citesc, cască sau chiar dorm. Publicul este împărţit în mici celule şi în fiecare se găseşte cel puţin o femeie înconjurată de bărbaţi zumzăind în jurul ei. Înarmaţi cu ocheane spionează ce se întâmplă în celelalte celule, pălăvrăgind, mestecând sau sorbind, jucându-se. Opera, marea operă, unde este?[91] Undeva în spatele scenei după orchestra, vedem mişcându-se , sau mergând dincolo încoace, figuri în costume fanteziste, care nu sunt purtate de nici o naţie, peste care atârnă giuvaieruri pe care toţi regii la un loc

nu le-ar putea deține. Aceste ființe ciudate lasă uneori să se audă o voce suavă, iar când rostesc cuvinte, nu mai fac gesturi. Opera se urcă la stele. Din cele patru-cinci ore cât durează, marea parte a spectatorilor par a asculta nu mai mult de un sfert de oră cât durează un solo sau un duet. Această tăcere este urmată de aplauze solemne şi se aude strigătul anti-somnifer al cuiva din prea manierata audienţă. Minunata operă este întreruptă de două dansuri, la care toţi spectatorii privesc atenţi şi tăcuţi, ca şi cum ar privi cu urechile şi cu cât dansatorii sar mai sus şi îşi contorsionează mai mult picioarele şi viaţa, cu atât vor fi mai aplaudaţi. Odată ce al doilea dans s-a terminat, deşi a mai rămas o treime din dramă, majoritatea spectatorilor pleacă, sau, dacă mai rămân, îşi iau o pauză.

Dacă există în lumea spectacolului un gen în care se poate spune:

Spectatum admissi risum teneatis, amici?[92],

acesta este cu siguranţă opera italiană, o sminteală magnifică, pregătită cu multă străduinţă şi cu multă cheltuială, dar, totuşi, o sminteală. Această nebunie poate fi comparată cu apa acelui izvor din Tessalia care, datorită proprietăţilor e miraculoase de a ului, nu poate fi ţinută decât în ţeste de asini.[93n.a.]

Cum se face că un lucru atât de minunat precum este tragedia, îmbinat cu atâtea elemente, fiecare în sine desăvârşit, în loc să formeze un întreg perfect, dă naştere la o inutilitate morbidă şi lipsită de spirit?

Prin examinarea fiecărei părţi a operei – drama, muzica, actorii, dansatorii, decorul şi teatrul în sine – pot fi descoperite calităţile şi lipsurile, pentru a se putea aplica remediile potrivite.

Capitolul VI. Despre subiectul dramei muzicale

Alegerea subiectului, a libretului, este fundaţia operei muzicale. Deasupra acestei fundaţii se ridică, la fel ca o clădire, muzica, dansul şi decorul. Acestea sunt părţi integrante ale operei şi trebuie să formeze un tot. De aceea, poetul, autorul libretului, va fi şi directorul tuturor acestor părţi, adică ale capelmaistrului, actorilor, balerinilor, maşiniştilor, pictorilor şi decoratorilor. Fiecare şi va interpreta partea urmărind gândul poetului, singurul care înţelege drama în întregimea ei şi rolul acelor părţi, pe care, deşi nu le execută, el le-a întrezărit, dictat şi condus.

În acest scop poetul trebuie să reflecteze la două aspecte esenţiale.

1. Drama sa trebuie să fi pusă pe muzică. De aceea trebuie ales un subiect pentru care muzica este posibilă. Aici este marea dificultate:

Subiectele preluate din mitologie sunt foarte potrivite pentru muzică, deoarece se presupune că limba zeilor este diferită de cea a muritorilor. Apollo şi Venus cântând printre îndrăgostiţi şi nimfe dansând sunt o minunăţie. Însă, dacă asemenea subiecte se potriveau în vechime acelor păgâni primitivi care adorau acele zeităţi, pentru noi sunt mascarade plictisitoare şi puerile. Pe drept le-am abandonat, iar, dacă francezii încă le savurează, nu sunt de invidiat pentru asemenea gusturi. Ce decizii poate lua un erou de vreme ce mânia sau benevolenţa unei zeităţi îi influenţează soarta şi nimic nu se întâmplă dintr-o cauzalitate naturală şi după

ordinea firii? Dacă cea mai deplorabilă situaţie se poate transforma cât ai clipi, printr-o pasă din baghetă sau o schimbare subită a voinţei zeului, în cea mai fericită, iar, printr-un alt capriciu, ea poate deveni la fel de bine, imediat funestă? În acest fel nu este doar răsturnat înţeleptul percept al lui Horaţiu, *Nec Deus intersit*[95], dar întreaga operă îşi pierde unitatea de acţiune şi devine o succesiune de incidente fără nici o legătură între ele. Ce nonsensuri pot fi aceste apariţii de zei, fantome, umbre şi vrăjitori? Trebuie să nu credem în ceea ce nu există şi să detestăm lucrurile care nu pot fi crezute: *Incredulus odi.* [96] Eforturile trebuie făcute pentru a deziluziona publicul, nu pentru a-i hrăni erorile şi prejudecăţile. Trebuie căutat adevărul întotdeauna, iar în teatru mai ales adevăruri interesante.

Prin urmare poetul, lăsând la o parte mitologia şi poveştile, îşi va inspira subiectele din istorie. Însă subiectele istorice nu sunt uşor adaptabile la muzică. Cato sau un Attila exprimându-se prin ariete şi triluri ar nega esenţa acestor personaje.

2. Un alt aspect principal pe care poetul trebuie să-l ia în seamă este legătura dintre dansuri şi subiectul operei. Este posibil ca un dans să se refere la un subiect istoric? Dacă de exemplu, în *Titus*... dansul implică soldaţi romani, acest dans va fi artificial şi nepotrivit ca un *patetù* englezesc, fiindcă nu e integrat în perioada istorică a acţiunii.

Prin urmare ce subiect ar putea alege poetul pentru a-şi urma principiile fără greutate, pentru a delecta şi instrui fără a deranja bunul simţ?

Nu există altă posibilitate decât să fie aleasă acţiunea care să se petreacă în vremuri sau măcar în ţări care sunt suficient de îndepărtate de a noastră, astfel încât să poată fi extraordinară şi exotică. În acelaşi timp conflictul trebuie să fie simplu şi uşor de recunoscut cunoscut. Dacă acţiunea este nefamiliară, ea va părea neverosimilă mai ales dacă este

recitată în muzică. Extraordinarul din acţiune poate fi pretextul dansurilor şi corurilor, a decorurilor diversificate, iar faptul că aceasta este cunoscută uşurează sarcina poetul de a prezenta personajele. Astfel rămâne mai mult timp pentru a le pune în mişcare pasiunile, acestea fiind vela în vânt[97] şi sufletul teatrului.

Ahile în Sciro, *Dido abandonată*, *Alexandru cel Mare în India*, ale renumitului Metastasio sunt subiecte potrivite pentru o operă. Pe lângă acestea, există în istoria modernă a Indiilor de Est şi de Vest numeroase subiecte care ar prezenta obiceiuri contrastante cu ale noastre.

Rămâne şi în acest caz marea controversă privind cântatul pe scenă şi anume cântă oamenii atunci când vorbesc, când sunt îndureraţi, sau, în final, înainte de a muri? Această dispută este mai mult zgomotoasă, decât importantă. Este suficient să reflectăm asupra faptului că artele frumoase sunt o imitaţie a naturii şi să ne reamintim astfel de tot ce este natural şi această prejudecată este de îndată risipită. Unde şi când se va găsi un om cu armonia robustă pe care o admirăm la Hercule Farnese[98], sau un tânăr cu eleganţa zveltă a lui Apollo din Belvedere[99]? Şi unde s-au mai întâmplat vre-odată întâmplări atât de perfect înlănţuite, cu personaje cu aşa trăsături de caracter cum ni le prezintă poeţii? În ce ţară şi în ce epocă oamenii au ţinut discursuri în versuri? Arta completează ceea ce natura face doar în parte. Este suficient că oamenii cântă şi dansează cu anumite ocazii. Arta se va folosi de aceste momente naturale pentru a combina în toată splendoarea, delectarea şi utilitatea, obţinând ceea ce în natură nu există.

Deocamdată să vedem cum putem aplica în mod corespunzător muzica la dramă.

Pentru ca ea să fie bine executată, este necesar ca poetul să ţină cont de următoarele consideraţii:

Faceţi subiectul interesant şi aranjaţi-l în maniera narativă cea mai simplă.

Totul se arată prin acţiune, cu o tendinţe către efecte puternice.

Tempoul poemului liric trebuie să fie rapid pentru a se potrivi muzicii. Discursurile lungi şi plictisitoare nu sunt potrivite. *Semper ad eventum festinat*.[100] Poemul trebuie să se desfăşoare către deznodământ cu toată puterea, fără complicaţii sau întreruperi şi toată succesiunea de evenimente trebuie să se desfăşoare în faţa ochilor spectatorilor.

Fiecare scenă trebuie să ofere o situaţie interesantă, dar trebuie să fie şi scene care creează ocazii pentru a cânta.

Pentru ca efectul lor să fie deplin, ariile trebuie rezervate scenelor mari, plasate cu gust şi bun simţ şi întotdeauna abordate din profunzimea subiectului. Secretul efectului puternic, aici ca şi în pictură, nu constă în tăria culorilor ci în arta alternării lor. O serie de arii extrem de expresive şi variate, fără întrerupere sau pauze, vor deveni curând lipsite de interes pentru public. Trecerile de la recitativ la arie şi de la arie la recitativ sunt cele care produc efecte puternice în drama lirică. Fără aceste alternări, opera ar fi cu siguranţă cel mai plictisitor şi fals dintre spectacole.

Lirica, în egală măsură ca şi conducerea şi desfăşurarea subiectului, trebuie să fie simplă şi rapidă, fără prolixitate, fără elocvenţă studiată, precisă, zgârcită în cuvinte, puternică, naturală, uşoară, graţioasă şi departe de stilul alambicat al epigramelor şi madrigalurilor.

Adevăratul ghid al stilului liric sunt dramele lui Metastasio care ar fi un model perfect dacă libretiştii ar recurge la mai puţin amor în subiectele lor şi ar avea mai multă libertate în conducerea şi articularea subiectelor tragice. Cunoaştem, însă, tirania bizară a impresarilor, cărora trebuie să li se supună. Mai mult, Împăratul Carol al VI-lea avea aversiune faţă de

catastrofele tragediei şi a voit ca la terminarea tragediei să fie vesel şi liniştit. Prin urmare, Cesareo[101] a trebuit să adapteze deznodământul şi construcţia poemului său acestor dorinţe imperiale, iar forţa sa tragică a scăzut odată cu cea a intrigii.

Nici un poet, oricât de sublime ar fi talentele sale, nu poate scrie poeme lirice dacă nu are cunoştinţe muzicale. Nu toate poemele sunt potrivite pentru muzică, iar pentru a putea înţelege care sunt acestea, trebuie înţelese elementele, gustul şi delicateţea muzicii. De aceea vom continua cu o privire asupra muzicii.

Capitolul VII. Despre muzică

Muzica este ştiinţa sunetelor care sunt plăcute urechii. Prin sunet înţeleg o vibraţie care se mişcă prin aer – cântec, voce sau produsă de instrumente muzicale – şi ajunge la organul auzului. De aici diferenţa între muzica instrumentală şi vocală.

Muzica vocală a precedat în mod natural pe cea instrumentală, deoarece omul trebuie să fi făcut observaţii asupra diferitelor sunete ale propriei voci înainte de a inventa un instrument muzical. A învăţat de la cântecul natural al păsărilor cum să îşi modifice vocea într-o manieră plăcută. Fiecare fiinţă este împinsă de natura existenţei sale să producă sunete mai mult sau mai puţin melodioase în funcţie de caracteristicile organelor sale. În mijlocul atâtor fiinţe cântătoare, cum ne-am fi putut aştepta ca omul să fi rămas tăcut? Bucuria, poate, i-a inspirat primele cântece, cel mai probabil, fără cuvinte. Mai apoi, a adaptat cântecului câteva cuvinte care erau potrivite cu emoţia exprimată , formând un cântec dictat de natură. Artistul creator a studiat omul în diferite situaţii observând că ridică vocea şi se exprimă mai intens şi melodios atunci când sufletul său iese din starea obişnuită. Fiecare stare psihică are accentele ei, inflexiunile, melodia şi chiar cântecul propriu. Astfel, artiştii au creat muzica vocală imitativă. Aceasta este un limbaj, o artă a imitaţiei care exprimă prin melodie orice discurs, accent sau pasiune şi, uneori, imită şi efecte fizice.

Nu a trecut mult timp până când s-a inventat instrumentul muzical. Primele instrumente muzicale trebuie să fi fost instrumentele de suflat. Auzind fluieratul vântului printr-un

tub de trestie, el trebuie să fi creat primele flaute, primii corni etc. Odată observat sunetul diferit al corzilor întinse s-au născut instrumentele cu corzi: lire, ţitere, clavecine, viori, viole etc. În fine, sunetul pe care îl produceau lovindu-şi stomacul gol a dus la inventarea instrumentelor de percuţie. Toate aceste instrumente nu sunt altceva decât voci care vorbesc urechilor noastre. Există multe instrumente care produc sunete în absenţa vocii, sau imită vocea umană. Nu există fenomen în natură, pasiune, sau sentiment al inimii omeneşti, pe care instrumentele să nu îl poată imita. Totuşi un instrument nu poate imita orice. Sunetele acute ale unui flaut întregesc peisajul unei furtuni şi o exprimă cu mult adevăr. Sunetele joase şi lugubre ale cornilor anunţă înspăimântător apariţia unor fantome sau umbre. În cazul instrumentelor cu coarte sunetul este susţinut uneori din arcuş, iar alteori corzile sunt ciupite, efectul fiind diferit.

Unirea şi consensul [l'accordo] plăcut al mai multor sunete, este numită *armonie*, după cum *melodia* este ansamblu agreabil al cântecelor. Perfecţiunea muzicii constă din exprimarea fiecărui efect, fie fizic sau moral, prin melodie şi armonie bine îngemănate.

Influenţa muzicii

Muzica are o influenţă mare asupra corpului şi psihicului. Luând în considerare faptul ca e vibraţie trimisă prin aer de voce sau instrumente, muzica influenţează atât corpurile inanimate cât şi pe cele vii.

Mersenno[102] şi alţii, fundamentându-şi lucrările pe deducţiile neclare ale lui Sfântului Augustin şi altor Părinţi ai Bisericii, au îndrăznit să susţină despre miracolul căderii zidurilor Ierihonului că ar fi fost vorba de un fenomen natural

datorat sunetului trompetelor şi al altor instrumente. Ce mai instrumente! Ce mai ziduri!

Efectul muzicii asupra animalelor este notabil, urşii sunt îmblânziţi cu muzică, iar măgarii sunt făcuţi să danseze cu sunetul anumitelor instrumente. Cămilele din Orient pot îndura călătorii dureroase datorită anumitelor sunete, iar atunci când acestea încetează, caravana îşi încetineşte mersul sau chiar se opreşte. Noi obişnuim să punem clopote la gâtul animalelor.

Uneori muzica deranjează animalele. Este cunoscut un caz, în care un câine auzind sunetele acute ale viorii, a început să scheaune teribil, aproape în convulsii şi a murit deoarece muzica a fost cântată în continuare pentru a-i constata efectul final asupra animalului.

Muzica are, însă, un efect deosebit asupra animalului numit om. Un anume Cavaler Guascone nu-şi putea ţine urina la auzul cimpoiului. Boethaave[103] aminteşte de un surd care simţea un tremur în tot corpul de fiecare dată când un instrument cânta în preajma sa. Pitagora, marele promotor al muzicii, este primul care a aplicat-o în medicină, iar istoria îi atribuie vindecări miraculoase. Sciatica, guta, afectele isterice, frenezia, ftizia şi chiar ciuma şi-au găsit în muzică un antidot rapid şi sigur. Şi acum îi cunoaştem efectul în cazul muşcăturilor paiajenului de Puglia numit tarantulă, fiind acceptată şi ca remediu împotriva muşcăturilor de şerpi, scorpioni şi câini turbaţi. În analele Academiei de Ştiinţe din Paris[104], există o menţiune despre un muzician care s-a vindecat de o febră violentă ascultând un concert interpretat, în cameră, pentru el. Americanii folosesc muzica pentru a trata orice boală, pentru a reface curajul şi tăria psihică a celor în stare de şoc, pentru disipa frica şi anxietatea provocată de boală, care e, uneori, mai mortală decât boala însăşi. Noi, europenii, care am vorbit şi de bine, dar şi de rău, despre America, am putea importa aceste metode, care ne-ar scuti de

„esculap-ii" noştri care ţin să ne vindece *tuto, cito e jucunde*[105]. În realitate cea mai neînsemnată boală este descrisă gigantesc de farmacişti, ca un diluviu al fluidelor, o subţiere a venelor, iar fiecare boală se naşte din cea mai neagră melancolie. Bolnavă în pragul morţii, Regina Elisabeta a adus muzicieni în camera ei pentru a o ajuta să reducă ororile pe care le provoacă cuiva de rangul ei apropierea morţii.

Cea mai importantă influenţă a muzicii este asupra moralităţii umane, motiv pentru care a fost foarte apreciată de către antici, mai ales de către greci. Această apreciere provenea din puterile şi efectele care îi erau atribuite. Ei credeau că muzica era unul dintre cele mai eficace mijloace pentru îmblânzirea obiceiurilor şi umanizarea celor care prin natura lor erau grosolani şi sălbatici. Ei au atribuit muzicii sobrietatea blândă a arcadienilor, deşi aceştia trăiau într-un aer rece şi trist, pe când populaţia din Cinete[106], fiindcă neglijase muzica, a depăşit în cruzime pe toţi grecii.[107]

Muzica era principala disciplină de studiu la academia lui Pitagora, care a folosit-o pentru a stimula spiritul să întreprindă acţiuni lăudabile şi pentru a spori dragostea faţă de virtute. Se spune că Pitagora, văzând un om furios ce se pregătea să incendieze casa iubitei sale infidele, a cântat un spondeu, iar gravitatea acelei muzici l-a calmat brusc pe amantul disperat.

În antichitate existau două tipuri de arii muzicale: una, numită *frigia*[108], stârnea furia, mânia şi curajul şi servea pe câmpurile lui Marte, iar alta, căreia i se spunea *dorică*[109], inspirând pasiuni opuse şi aducând o stare de linişte spiritelor agitate. Galenus, după ce a înfuriat un grup de beţivi cu o arie frigia, a început imediat să cânte una doria, iar aceştia s-au calmat imediat[110]. Academia ne asigură că toate legile umane şi divine, îndemnurile către virtute, cunoaşterea despre Dumnezeu şi om, vieţile şi acţiunile persoanelor ilustre, tot ce

era mai remarcabil a fost scris în versuri şi cântate în public de coruri acompaniate de instrumente. Din acest motiv Platon susţine că nu poate fi schimbată muzica fără a produce modificări în fiinţa unei ţări şi pretinde că există sunete capabile să provoace josnicia sufletului, insolenţa, dar şi, din contră, sunete capabile să învigoreze virtuţile. Aristotel, care se pare că a scris *Politica* doar pentru a se opune sentimentelor şi gândurile profesorului său, este de aceeaşi opinie. Prin urmare, toţi filozofii şi istoricii clasici sunt de acord că muzica este cel mai eficace mijloc pentru a insufla în sufletul omului principiile moralităţii şi de a-l anima astfel încât să îşi îndeplinească îndatoririle. S-a ajuns până acolo încât să fie utilizată chiar şi ca mijloc de protecţie antiveneric. Soţii plecaţi de acasă în cruciade, în loc să îşi mutileze soţiile cu centuri de castitate, o practică încă populară în multe ţări, le lăsau la ţară împreună cu muzicienii a căror sunete şi muzică ar fi moderat dorinţele doamnelor care, altfel, nu s-ar fi sfiit să-şi satisfacă poftele în detrimentul onoarei proprii şi a soţilor lor. Avem şi exemplul lui Egist care, atunci când a vrut să o seducă pe Clitemnestra, l-a asasinat mai întâi pe Demodaco, muzicianul lăsat de Agamemnon să îi protejeze puritatea inimii cu ajutorul muzicii sale. Toate acestea ni se par poveşti fiindcă muzica noastră este diferită de cea anticilor.

Totuşi, să nu credem că muzica clasicilor a fost întotdeauna de o utilitate robustă. Chiar şi anticii au utilizat muzica lentă cu aceleaşi efecte nesănătoase, motiv pentru care acest gen detestat de Platon, Quintilian şi Plutarh.

Care este, însă, influenţa muzicii moderne asupra inimii noastre? Niciuna. Ne provoacă o delectare sterilă şi nimic mai mult. Unde este diversitatea muzicală?

Analizând muzica antică şi cea modernă observăm că prima este, din punct de vedere instrumental, inferioară, datorită numărului redus de instrumente şi a imperfecţiunii

constructive a acestora. Anticii nu cunoşteau aproape nimic despre contrapunct şi armonie, care sunt adevărata fundaţie a melodiei şi modulaţiei. De aceea muzica modernă (adică italiană) este în toate aspectele mult mai vastă, mai bogată şi mai elaborată. Cum se explică, având în vedere toate aceste calităţi, slaba ei influenţă asupra inimii.

Dezavantajul provine tocmai din bogăţia ei. Confuzia părţilor, multitudinea instrumentelor care par a se insulta unul pe celălalt, zgomotul acompaniamentului care confundă vocile şi nu le susţine, fac „frumuseţea" muzicii. Ce energie şi ce efect poate risipi acest haos? Muzica anticilor, în întregime simplă, în întregime imitativă, merge la inimă şi pune în mişcare pasiunile. Muzica noastră gălăgioasă şi insignifiantă nu trece de urechi. Cântăreţii clasici ştiau cum să cânte fără efort şi, de asemenea, ştiau cum să înduioşeze şi să delecteze inima. Acum: sunete false şi goale şi voci care vor să se întreacă pe sine, nu fac altceva decât să jupoaie urechile şi să tulbure sufletul. Muzica noastră va deveni un zgomot inutil dacă voi, profesorii, nu îi veţi căuta esenţa.

Despre esenţa muzicii

Esenţa muzicii o găsim în imitaţie, iar esenţa imitaţiei în expresia adevărată a sentimentului dorit a se exprima. Fiecare expresie trebuie să fie conformă cu ceea ce exprimă; e ca un costum croit pe corp. Prin urmare, fiecare expresie solicită unitate, adevăr, claritate, simplitate, vivacitate, noutate şi eleganţă. Pictura, prin contururi şi culori poate exprima aparenţa unei infinităţi de corpuri animate sau inanimate. Poezia, cu versurile ei, poate exprima tot ce e în natură. Muzica poate fi împărţită în două: cea care imită şi exprimă în sunete ne-pasionante, corespunzând la ceea ce în pictură e un peisaj şi

aceea care exprimă sunete însufleţite, ce provoacă sentimente la fel ca o pictură narativă.

Compozitorul nu este mai liber decât pictorul. El este mereu subiectul comparaţiei între opera sa şi natură. Dacă, de exemplu, trebuie să picteze o furtună, un pârâu, un zefir sunetele sale se regăsesc în natură şi de acolo trebuie el să le ia. Iar dacă pictează ceva ce nu există în natură, precum răgetul pământului[111], un tremur al unei umbre din mormânt, ideile sale trebuie întotdeauna să fie asimilate cu sunete naturale. Arta nu poate crea şi nici distruge expresii. Nu poate ieşi din natură, ea doar reglează expresiile: le întăreşte şi le purifică, însă acestea trebuie să rămână naturale.

Dacă muzica e pictură, ce pictură ar fi dacă pictorul ar trasa tuşe groase pe pânză şi ar colora în culori vii ce nu au nici o asemănare cu subiectul? Ce ar fi sunetele sau cântecele care nu exprimă nimic? Ce mai monstruoasă muzică este aceea care exprimă opusul a ceea ce doreşte să însemne. Muzica este un limbaj universal care vorbeşte prin sunete armonice. Oricât de mult este natura îmbogăţită de compozitori, dacă nu este înţeles sensul implicit în expresiile sale, nu mai avem de a face cu o îmbogăţire, ci cu un idiom necunoscut şi, prin urmare, inutil.

Muzica trebuie să urmeze poezia, deoarece muzica nu are mijloace distincte pentru a explica motivele impresiilor sale. Fără poezie, imitaţia naturii şi a pasiunilor ar fi vagă şi neconcludentă. Ariile tandre şi dulci ce exprimă dragostea, fără cuvinte ar putea la fel de bine să exprime sentimente de bunăvoinţă, prietenie sau milă. Şi cum mişcările sufleteşti rapide ale dispreţului, exprimate doar muzical, ar putea fi deosebite de cele de frică sau de alte agitări ale sufletului? De aceea muzica trebuie să adere fidel la poezie; aşa era muzica antică, care urma versul pas cu pas, exprimând exact numărul şi măsura, iar poezia la rândul ei conferea muzicii splendoare şi demnitate. Dacă declamarea, sau, mai mult, simpla lectură a

unei excelente drame lirice te înlăcrimează, câtă energie nu poate fi adăugată de magia muzicii, dacă este înfrumuseţată fără să o sufoce. Şi ce impresie poate produce aceasta asupra unui public sensibil?

Dar muzica noastră, care odinioară îi subordona pe interpreţi şi se subordona poeziei, a devenit despotică şi tiranică. Muzicienii de astăzi nu mai doresc o artă care să imite armonia versului şi să etaleze graţia poetică. Ei cer poeţilor versuri mici şi tăiate, prozaice, neregulate, fără măsură şi armonie. Ele sunt unite cu muzica într-un mod atât de extravagant, încât mai întâi sunt compuse ariile, după care un poetastru aruncă câteva cuvinte pe care i le aduce la îndemână fantezia. Astfel putem observa o operă care se cântă pe versificări şi care poate fi numită *muzică fără poezie*.

Devreme ce muzica s-a rupt de poezie, nu mai este imitativă. Nu mai exprimă nimic şi nu mai produce niciun efect pentru că a devenit o colecţie de gânduri, excelente în sine, dar fără legătură între ele, fără semnificaţie sau utilitate, la fel ca arabescurile lui Rafael de la Vatican, pe cât de apreciate, pe atât de iraţionale. Muzica cea mai bine calculată în tonurile sale şi mai perfect geometrică în acordurile sale, dacă nu are nici o semnificaţie este precum o prismă care prezintă spectrul celor mai frumoase culori dar nu o pictură. Ea distrează urechea dar plictiseşte spiritul.

Dacă dorim să readucem muzica la această dublă menire – delectarea simţurilor şi animarea inimii spre virtuţi frumoase – trebuie să ne lăsăm conduşi de poezia care exprimă sentimente. Atunci criticii nu vor mai spune că eroii operei sunt atât de trişti încât se duc la moarte cântând triluri. Această critică se bazează pe ruptura dintre cântec şi text. Dacă vorbesc pasiunile, trilurile trebuie să tacă. Atunci când muzica va fi bine adaptată poeziei, vor dispărea toate inadecvările care ne deranjează acum într-o operă. Pentru aceasta e nevoie ca

poetul să fie compozitor sau compozitorul să fie poet. În lipsa acestor talente rare, trebuie ca, pe puţin, compozitorul să aibă discreţia dea a înţelege poetul şi să se convingă, odată pentru totdeauna, că muzica este mai puternică, mai vie, mai caldă atunci când exprimă concepte şi efecte al sufletului prezentate de poet. Lully depindea de Quinault[112], Vinci de Metastasio[113]. Dacă compozitorul va crea în această manieră el va fi mulţumit de muzica sa care va fi mai expresivă şi, într-un fel, mai clară, fără ambiguităţi şi obscurităţi. Muzica proastă este cea lipsită de caracter.

În final, muzica noastră italiană mai trebuie să se ferească de o maladie, acea a continuei noutăţi. Muzica care era iubită cu douăzeci de ani în urmă nu mai e tolerată astăzi. Pe vremuri, chiar dacă un zeu precum Apollo era compozitorul, o operă era adusă pe scenă de două ori în treizeci de ani. Deşi drama era prezentată de câte ori era dorită, muzica era întotdeauna diferită. Acesta este un dintre motivele pentru care muzica a devenit o modă trecătoare plină de fantezii şi capricii. Se spune că după Vinci şi Pergolesi, muzica a decăzut precum arhitectura după Borromini[114]. Aceasta pentru că dorinţa de a surprinde prin noutate a îndepărtat muzica de calea cea dreaptă a imitaţiei naturii în scopul plăcerii şi utilităţii.

După aceste noţiuni preliminarii despre muzică, să ne concentrăm asupra aplicării ei în diverse părţi ale dramei.

Sinfonia

Sinfonia este uvertura operei[115] şi poate fi primul ei inconvenient. Câteva *allegro*-uri, un *grave* şi un tumult asurzitor sunt ingredientele oricărei sinfonii. Dacă ai auzit una, le-ai auzit pe toate. E un nonsens a le avea în fiecare dramă.

Sinfonia trebuie să fie un *exordium*[116] al operei şi orişicine ştie că un exordium trebuie să pornească de la esenţa subiectului care va fi reprezentat. De aici două consecinţe:

1. Fiecare operă trebuie să aibă propria sinfonie, care anunţă într-un mod particular acţiunea şi pregăteşte publicul pentru a recepta impresiile care vor rezulta din prezentarea dramei.

2. Fiecare sinfonie trebuie să fie plină de înţeles.

Sinfoniile noastre nu sunt pline de înţelesuri, deoarece orice sinfonie poate fi aplicată oricărui tip de dramă. Orice muzică care nu descrie, nu este decât un vacarm, iar muzica care perverteşte natura nu va provoca mai multă plăcere decât o înşiruire de cuvinte armonioase şi sonore, fără ordine şi legătură între ele. Celebrul Tartini[117] nu a compus nici o sonată care să nu fi exprimat vreo compoziţie petrarchiană şi nu pierdea deloc din vedere subiectul propus. Totuşi aceste sonate, cu toate că sunt pline de sensuri, nu trăiesc decât pe jumătate, deoarece le lipseşte expresia cântecului care este sufletul muzicii.

Despre recitativ

După zarva sinfoniei urmează recitativul, care este neglijat atât de compozitori cât şi de autorii dramatici, astfel încât nimeni nu îl ascultă. Este insipid şi intolerabil de monoton. Dar, totuşi, este fundamentul operei.

Tot ce există în această lume şi mai ales pasiunile umane, au momente de pauză, intervale. Arta teatrului trebuie să urmeze calea naturalului. Nu se poate râde sau plânge în continuu la teatru. Personajele principale nu sunt mereu agitate la aceeaşi intensitate a pasiunilor lor ci alternează între pasiuni şi calm. Personajele secundare, atât cât sunt implicate în acţiune, nu pot depăşi prin pasiunile lor eroii. În fine, cea mai tragică situaţie este consecinţa unei evoluţii treptate. Este

nevoie de pregătire, iar efectul tragic depinde în mare măsură de evenimente care preced şi conduc către finalul tragic.

Există două tipuri distincte de momente în operă: momente liniştite şi momente pasionate. Grija compozitorului este de a găsi două tipuri de muzică diferite în sine, unul pentru a reda discursul calm, iar celălalt pentru a exprima limba pasiunilor în toată intensitatea lor, în toată varietatea şi dezordinea lor. Acest ultim tip de muzică se cheamă *arie*, iar primul, *recitativ*.

Ar fi nepotrivit ca personajele să gândească sau vorbească prin cânt şi triluri, ele trebuie să recite. Însă, cum va fi recitativul lor? Interpretat într-o manieră obişnuită e un somnifer, iar vorbind pur şi simplu nu se poate. O operă – parte cântată şi parte vorbită – ar crea o discrepanţă ca între gheaţă şi foc. Cum anume să fie ea interpretată?[118n.a.]

Maeştrii genului au dovedit că recitativul trebuie să fie armonie care urmează natura pas cu pas, fiind ceva între vorbirea cotidiană şi melodie. De aceea trebuie să fie variat şi trebuie să îşi ia sufletul din sensul cuvintelor. Uneori trebuie să se grăbească în ritm cu discursul, alteori să se desfăşoare lent. Dar, mai ales, trebuie să prindă acele inflexiuni şi accente pe care le imprimă expresiei intensitatea emoţiilor.

Pentru a vă convinge, observaţi acel recitativ care e acompaniat de instrumente şi este numit *obbligato*. De ce îl ascultăm cu atenţie şi plăcere, dacă nu pentru că e natural? Prin urmare toate recitativele trebuie făcute în acest mod, transformându-se din plictiseală în deliciu, cu atât mai plăcut cu cât e exprimat mai natural.

Un alt avantaj al recitativului armonios este că va fi evitată separaţia neplăcută dintre recitativ şi aria care, astfel, nu mai apare în scenă ca o fuzee necontrolată. Trebuie să existe o diferenţă sensibilă între recitativ şi arie dar nu un salt ca de la

cer la pământ. Cine se lasă purtat de pasiuni fără să fi încercat înainte diferite grade de intensitate?

Despre arie

Aria este o dezvoltare a unei situaţii interesante, este concluzia şi recapitularea scenei. Cu câteva versuri primite de la poet, muzicianul încearcă nu numai să exprime ideea principală care animă personajul, însă şi pe cele subsidiare şi nuanţele lor. Cu cât compozitorul surprinde mai bine mişcările cele mai ascunse ale sufletului în situaţia dramatică creată, cu atât va fi mai frumoasă aria. Acesta este momentul în care se etalează bogăţia arte sale, reunind încântarea armoniei cu farmecul melodiei şi îmbinând valoarea vocii cu cea a instrumentelor. Performarea ariei se divide în cânt şi gesturi, deoarece nu solicită doar un cântăreţ abil, ci şi un actor îndemânatic. Astfel ar trebui să fie aria. Să vedem ce este în realitate:

Aria începe cu cântul, ci cu acele ritornele preliminarii, întotdeauna inutile şi deseori inoportune şi care slăbesc acţiunea deoarece personajul este forţat să stea cu mâinile la centură aşteptând încheierea ritornelei, care nu se termină suficient de repede pentru ca acesta să poată menţine aprinsă acea pasiune care îi clocoteşte în inimă.

Când, în sfârşit cântă, o mulţime de instrumente îi copleşesc în aşa măsură vocea, încât pare un strigăt din depărtare. Pentru ce această cavalcadă de viori? Şi de ce sunt surghiunite *violette*-le[119] care sunt între viori şi başi? Şi de ce nu sunt reintroduse lăutele şi harfele, care cu al lor pizzicato dau ţesăturii muzicale un nu ştiu ce picant?

În ce arie trebuie ca vocea să se întreacă până la epuizare cu trompeta sau cu oboiul? Ce se imită astfel? Ce trăire poetică este exprimată? Orice arie trebuie acompaniată sobru de diverse

instrumente, în aşa fel încât fiecare dintre ele să se potrivească temperamentului cuvintelor cu o expresie potrivită a trăirii.

Cântăreţul care poate cânta notele cele mai înalte este considerat cel mai talentat, chiar dacă e mai puţin melodios. De ce nu se observă că în muzică acutele sunt precum lumina în pictură?

Iar acele pasaje frecvente de la o extremă la alta, atunci când nu sunt motivate de pasiune şi cuvinte, nu sunt altceva de cât întreruperi ale înţelesului muzical.

Şi cine să nu observe că toate acele eterne repetiţii de cuvinte, versuri şi părţi obscure, dezordonate, sau reamestecate sunt labirintice. Cuvintele nu trebuie repetate dacă pasiunea nu dictează personajului repetiţia.

Prima parte a ariei pare un foc de artificii, ce de a doua plânsul unei pisici, apoi se revine la prima parte care este repetată de patru ori, iar, separat, în ornamente fără număr, pentru ca fiecare spectator să plece satisfăcut. Muzicienii inteligenţi nu pot suferi o astfel de muzică.

Capelmaiştrii sunt extrem de atenţi în exprimarea cuvintelor ariei. Ei îndulcesc notele pentru cuvinte precum: „calm", „mire", „tată" şi exprimă „cerul" prin note înalte şi cu note joase „pământul şi infernul", devenind impetuoşi la cuvintele „fulger" şi "tunet" şi explică printr-o duzină de interjecţii cuvintele ce evocă „un monstru furios"[120]. Nu asemenea puerilităţi exprimă situaţia sufletului şi sensul ariei: acestea doar ilustrează câteva cuvinte şi diluează sentimentul întregului. Asemenea erori se întâlnesc şi în duete.

Corurile sunt executate într-o manieră atât de insipidă, încât nimeni nu le mai ascultă. Ele ar putea fi plăcute şi interesante, dacă nu ar fi anihilate de poet şi ar exprima cu simplitate sentimente ale unor oameni care detestă ameninţările şi cruzimea unui tiran şi aplaudând cu aclamaţii

bucuroase un erou. Bineînțeles, dacă ar fi executate cu o muzică expresivă.

Și în tragedii există coruri care cântă, așa cum s-a întâmplat, de exemplu, la Ferrara în *Egle* de Giraldi[121], în *Aretusa* de Lollio[122] și în *Aminta* de Tasso[123]. Aceste coruri trebuie întotdeauna să glorifice virtuțile, să condamne viciile și să îi consoleze pe nefericiți. Muzica lor ar trebui să fie uneori tristă, alteori veselă, dar în concordanță cu subiectul. Astfel vor provoca plăcere și mângâiere auditoriului, în momente când e obosit de emoțiile puternice pe care le imprimă o tragedie: e un respiro, o pauză la sfârșitul scenelor, aceste coruri constituind bune *intermezzi*.

Din tot ce am spus până acum, putem conclude că cel mai mare rău care i se întâmplă astăzi muzicii italiene este excesul. Acest exces a dus la ornamentări, tăieturi, fragmentări, bizarerii care au făcut să fie pierdut din vedere scopul principal al Muzicii, acela de a exprima în maniera cea mai naturală și simplă sentimentele poeziei, astfel încât inima să fie mișcată cât mai viu. Vă doriți arii mici dar impresionante care să rămână în mintea tuturor? Faceți-le să descrie și să exprime sentimentele propuse de poet, faceți-le cât mai naturale posibil și cât mai *parlanti*[124]. Doar simplitatea frumoasă poate imita natura. Aceasta a fost simplitatea care i-au făcut faimoși pe [Leonardo] Vinci și pe Pergolesi[125]. Ornamentele surprind, însă nu merg la inimă.

Dacă doriți ca muzica să fie simplă și emoționantă, folosiți mai mult melodia și mai puțin contrapunctul. Contrapunctul este compus din mai multe părți: una a mișcărilor rapide ale acutelor, iar cealaltă serioasă și înceată, însă ambele asaltează urechea în a același timp. Cum poate contrapunctul să se miște împreună cu sufletul prins într-o pasiune, care necesită o mișcare clară? Bucuria cere o mișcare rapidă și intensă în tonuri acute, iar tristețea mișcare lentă și

tonuri serioase şi rezervate. Păstrând acelaşi ritm şi ton melodia trezeşte în noi pasiunile. Melodia nu are nevoie de doctrine complicate precum contrapunctul, ea cere în schimb gust fin şi înţelepciune.

Dovadă sunt acele *intermezzi*[126n.a.] muzicale care, în formă de operete bufe, plac mai mult decât operele eroice, deoarece muzica lor e mai simplă şi exprimă mai bine problematica fiecărei părţi. Aici simplitatea se pretează foarte bine, deoarece subiectul are de a face cu personaje mediocre, care pentru a fi reprezentate nu necesită toate secretele artei şi comorile ştiinţei. Astfel, maeştrii au fost obligaţi să se rezume la simplitate şi să imite natura cu simplitate. Şi opera burlescă a făcut să triumfe în Franţa muzica italiană prin *Serva padrona*[127].

În concluzie, compoziţia unei opere nu însemnă ore de epuizare prin lipsă de rigoare, ci înţelegerea şi exprimarea întregului şi părţilor dramei în urma unei meditaţii serioase.

Capitolul VIII. Despre actori

Dacă compozitorul trebuie să fie subordonat poetului, actorii sunt subordonaţi amândurora. Nu e suficient ca ceva să fie bine imaginat, trebuie să fie şi bine executat, iar execuţia depinde de virtuozi. Prima virtute pe care aceştia trebuie să o posede este o supunere precisă şi docilă faţă de ceea ce exprimă poetul prin versuri şi compozitorul prin note muzicale.

Ei trebuie să îşi restrângă la minim libertatea de a adăuga, reduce sau modifica aria. Actorii contemporani îşi permit cu prea mare larghețe asemenea licenţe. Cadenţa, cum ar fi cea a lui Girandolino din *Castel Sant'Angelo*, distilează virtuozitatea întregii comori muzicale. Însă cadenţa trebuie tratată pornind din inima ariei, căreia îi este ca un epilog. Maestrul muzical o conduce, iar muzicianul o execută.

Tot responsabilitatea maestrului muzical este de face ariile cantabile în orice aspect şi în concordanţă cu sentimentele propuse de poet; muzicianul le execută. Libertate are doar Apollo care îşi stăpâneşte perfect vocea şi înţelege la perfecţiune poezia şi muzica.

În muzică este o axiomă şi anume ca cine nu poate susţine nu poate cânta. Într-adevăr, cum e posibil să fie produse efecte, dacă nu poate fi susţinută vocea după voie? Totuşi cei mai mulţi sărind din notă în notă, modulând, cu *passagio* [128], triluri, arpegii, *sprezzature*[129], *volate*[130], ornamente şi fioriturі desfigurând muzica de orice frumuseţe. Astfel, toate ariile seamănă cu acele doamne din Franţa care, datorită machiajul, par a fi din aceeaşi familie.

În afară de canto, cântăreţii trebuie să înveţe pronunţia corectă italiană, articulând bine silabele, fără a împărţi cuvintele sau a le mânca sfârşitul. Trebuie să rostească în aşa fel încât spectatorul să nu aibă nevoie de libret pentru a-l urmări.

Cel mai important însă este ca să nu uite ca reprezintă pe scenă personajul. Trebuie să se mişte în concordanţă cu caracterul acestuia şi cu acţiunea. Dacă lipsesc acţiunile potrivite, cea mai minunată poezie, împreună cu cea mai bine potrivită şi perfect executată muzică, sunt trădate şi fără de succes. Demostene a arătat că forţa artei oratoriei stă în acţiuni, în tonul vocal şi în gesturi. Acesta este motivul pentru care, probabil, elocvenţa anticilor este superioară celor contemporani. Cum ar fi interpretat pasajul în care Cicero, în pledoaria *Pro Ligurio* schimbă condamnarea, aproape pronunţată, în achitare? Desigur, că nu poate fi făcut un asemenea demers, fără a avea tonul şi gesturile unui orator.

În continuare, pentru a convinge de importanţa acţiunii, adaug că oamenii au trei moduri în care îşi exprimă ideile şi sentimentele. Unul este cuvântul, celălalt este tonul vocii, iar al treilea este gestul care constă în mişcări exterioare şi în atitudinea corpului. Cuvântul, fiind instrumentul raţiunii, exprima minuţios şi cu particularitate pentru a informa şi convinge, printr-un limbaj destinat comunicării ideilor. Tonul vocii şi gesturile sunt un mod mult mai natural şi extins, comun tuturor oamenilor, barbari sau culţi. Împreună ele fac parte dintr-un limbaj viu şi direct, care vorbeşte energic şi direct inimii. Cuvântul nu poate exprima pasiuni fără a le denumi – *te iubesc, te urăsc!* Fără ton şi gesturi cuvintele exprimă mai mult o idee decât un sentiment. În prezenţa unei mişcări, priviri şi gest, pasiunea se dezvăluie repede. Dacă blestemul abandonatei Dido este citit rece, fără nici o inflexiune a vocii şi fără gesturi, inima va rămâne şi ea rece, iar, pentru a o încălzi, găsim mijloacele necesare în ton şi

gest, pe care ni le putem închipui acompaniind cuvintele unei persoane furioase. Tonul şi gestul sunt cele mai importante în reprezentaţia teatrală. Rosci poate explica prin nepotrivirea lor plictiseala din opera noastră italiană. Un singur tenor, toţi ceilalţi *castratti* şi artiste – aceştia sunt actorii în operele noastre. De ce personaje serioase au voci feminine de eunuci? Umanitatea ar fi mai puţin ultragiată dacă s-ar realiza un astfel de acord.

Capitolul IX. Despre dans

O parte din gesturi se pot constitui în dans, care constă din mişcări obişnuite, salturi, paşi măsuraţi, toate executate în sunetul muzicii instrumentelor sau al vocilor umane.

Dacă simţămintele au produs muzica, sunetul şi gestul, atunci simţămintele cele mai puternice, voioase sau dureroase, produc în corp o agitaţie neobişnuită. În această stare braţele se desfac sau se închid, picioarele fac paşi lenţi sau rapizi, trăsăturile feţei participă şi ele la aceste mişcări şi întregul corp se armonizează prin atitudine, poziţie şi mişcare sunetelor care i-au atins sufletul. Dansul este o desfăşurare a acelor simţăminte puternice care sunt stârnite de sunet şi cântec. Prin urmare, dansul este natural uman, la fel ca sunetul şi gestul şi a existat de la începutul lumii. În antichitate dansul era sacru, însoţind cântece voioase de elogiere şi mulţumire aduse binevoitorului Creator.

Cuvântul *ballo* – dans – derivă din *balla* sau *palla*, cu care grecii au denumit orice fel de dans şi, întotdeauna, atenţi să unească plăcutul cu utilul, au urmărit prin mişcările sale să dezvolte un corp agil, robust şi, în acelaşi timp, graţios.

La rândul său dansul trebuie să poarte un înţeles şi, aşa cum nu putem avea sunet sau cântec care nu este imitaţie şi expresie a vreunui sentiment, tot aşa nu putem avea gesturi sau dansuri care nu sunt imitaţie. Dansul trebuie să imite şi să exprime prin mijloacele mişcării pe muzică atributele şi afectele sufletului; trebuie să vorbească cu ochii şi să picteze cu mişcare şi gest. Din acest motiv Simonide numeşte dansul „o poezie mută”[131] şi, poezie fiind, trebuie să educe şi să delecteze.

Dansul a fost, fără îndoială, la început, o combinaţie neregulată între alergare, salturi şi posturi exprimând grosolan pasiunile care îi animau pe dansatori. În scurt timp, însă, au apărut normele măsurii şi cadenţei. Şi ele îşi au originea în natură, adică sunt oarecum automate, având tendinţa de a repeta aceleaşi sunete şi aceleaşi gesturi pe care o observăm la copii sau animale. Acest ritm, fie în sunetul vocii, fie în acela rezultat din interacţiunea altor corpuri, a fost prezent de la începuturi şi poate fi găsit chiar şi la cele mai sălbatice popoare.

O asemenea origine ancestrală a dansului este similară cu cea susţinută de Lucian[132] care îl deriva din „mişcarea în cadenţă a astrelor, din diversele conjuncţiuni ale planetelor şi stelelor fixe şi din armonia corpurilor celeste”[133].

Uniunea strânsă dintre dans şi muzică nu permite acestor arte să evolueze separat. Ele au păşit împreună către acel nivel de perfecţiune care e apreciat de popoarele culte. La fel ca şi muzica, dansul este parte a ceremoniilor care aparţin cultului religios, marşurilor militare, căsătoriilor, serbărilor recoltelor – orice are o legătură specială cu o bucurie puternică.

La greci dansul se ridicase la un asemenea respect încât Temistocle[134] a dansat împreună cu trupele sale victorioase, gravul Lacedemonus[135] era neobosit în dansuri marşuri şi parade, iar teribilul Pirus[136] executa acel dans militar în care, în ritmul şi sunetul fluierelor, erau practicate toate tacticile de luptă, fie ele de atac sau de apărare. Chiar şi Socrate a încercat să înveţe să danseze.

Însă, ce fel dansuri trebuie să fi fost acestea? Ele şi-au găsit locul în filozofia lui Platon, Aristotel, Plutarh şi Lucian, care au văzut dansul ca pe o adevărată imitaţie, executată prin mişcări ale corpului ce reprezentau acţiuni şi pasiuni umane, imitate prin paşi şi figuri şi indicate prin gesturi, toate supuse unui ritm. În vechia Grecie, din vremurile bune, această imitaţie nu se referea decât la subiecte potrivite, care, pentru a

cizela morala, nu evocau pasiuni condamnabile. Mai apoi au apărut prostituţia în dans care corupe trezind şi nutrind cele mai vicioase pasiuni.[137]

Dacă dansul are ca subiect simţămintele obişnuite ale vieţii, el poate fi numit comic, dar dacă are ca subiect sentimente eroice, este numit tragic. Grecii au aplicat acest criteriu tragediei şi comediei, dar în dans au atins excelenţa în Roma împăratului Augustus prin doi dansatori celebri. Batillus din Alexandria[138] a inventat dansuri ce reprezentau acţiuni vesele şi le-a încorporat în comedii. Iar Pilade[139] a introdus dansuri cu acţiuni triste şi grave în tragedii. Aceste dansuri au fost apoi performate de pantomimi, care pictează, ca să spunem aşa, cu gesturi, atitudini şi expresii faciale acţiunile oamenilor.

Lucian pretindea o calitate înaltă acestor pantomime. El cerea unui asemenea dansator să cunoască perfect poezia, muzica, dar şi ceva geometrie şi filozofie, să împrumute din retorică secretele exprimării pasiunilor şi diferitelor mişcări ale sufletului şi să preia gesturi şi atitudini din sculpturi sau picturi. Dar, mai presus de orice, ei trebuiau să posede o memorie prodigioasă pentru a putea reprezenta cu precizie evenimentele din fabule sau istorie – cele două surse principale ale subiectelor spectacolelor. Trebuia ca ei să ştie cum să prezinte prin gesturi şi mişcări ale corpului concepte precum sufletul şi cele mai ascunse sentimente ale lui şi, de asemenea, trebuiau să fie subtili, inventivi, judicioşi, cu o ureche fină care să perceapă atât ritmul, cât şi versurile muzicii. Perfecţiunea artei lor consta în buna imitaţie a ceea ce vroiau să exprime, astfel încât să nu facă vreun gest deplasat sau să adopte o postură care să nu fie potrivită, fără a se îndepărta de caracteristicile personajului pe care îl reprezentau. În concluzie, pantomima este o profesie care constă în exprimarea obişnuinţelor şi pasiunilor umane şi imitaţia în acelaşi timp a: furiei, mâhnirii, iubirii şi a supărării.

Pentru a sublinia importanţa pe care o acorda acestui tip de dans, Lucian povesteşte[140] ce i s-a întâmplat, în vremurile lui Nero, lui Demetrius, un filozof cinic, care condamna această artă susţinând că nu este altceva decât un acompaniament inutil al muzicii, în care posturi lipsite de sens şi ridicole erau asociate melodiei pentru a distra şi surprinde spectatorii cu frumuseţea măştilor şi costumelor. Un pantomim care era remarcabil în acest gen cerut i-a lui Demetrius să nu condamne arta sa înainte de a-l fi văzut. Cerând instrumentelor şi vocilor să tacă, el a prezentat istoria iubirii dintre Marte şi Venus, jucând şi Soarele care i-a descoperit şi pe Vulcan care a încercat să îi prindă într-o capcană, pe zeii care urmăreau această scenă, pe Venus tulburată, dar şi pe Marte uimit şi rugător. Toate acestea şi restul fabulei au fost prezentate cu atâta vitalitate încât filozoful a exclamat ca şi când ar fi văzut pe viu întâmplarea, nu doar o reprezentaţie.

Lucian adaugă că prinţul Pontus-ului, aflat la curtea lui Nero, văzând această pantomimă faimoasă, i-a cerut împăratului să îi dăruiască acest dansator, iar când Nero l-a întrebat la ce îi va folosi, prinţul i-a răspuns: „Statul meu se mărgineşte cu un popor barbar cu care nimeni nu poate comunica, însă acest om va putea fi traducătorul nostru prin gesturi."[141]

La rândul lui, dansul are nevoie de o parte introductivă, de un punct culminant şi de un final şi trebuie să fie o concentrare savuroasă a unei acţiuni ce se petrece repede într-o varietate de situaţii. La fel cum nu este natural în operă să se cânte de la început la sfârşit, ar fi nefiresc să se danseze tot timpul. Dansul trebuie să se exprime prin mişcări liniştite sau pasionate, acestea fiind două forme distincte care exprimă situaţii diferite.

Dansatorii dansează în momente de pasiune, în care sunt cu adevărat în starea acelor mişcări violente şi rapide. Restul

acţiunii trebuie reprezentată de dansatori prin gesturi simple şi prin *passeggio*[142] poetice. Aceste *passeggio* sunt precum recitativele, iar *arrieta* lor este baletul. Însă acest balet nu este un menuet, o sarabandă, sau un contradans care nu semnifică nimic, ci o mişcare rapidă care să exprime pasiunile dramei transpuse prin dans.

Prin urmare baletul nu poate fi dictat decât de poet, fiind modulat de muzica compusă de maestru şi va fi şi mai expresiv dacă va fi animat de câţiva cântăreţi de cor. Francezii au înţeles asta mai bine decât noi. Dacă maestrul de dans şi balerinii îşi cunosc bine profesia, ei vor găsi în sunet toate gesturile marcate cu gradaţiile tuturor mişcărilor, care cu siguranţă nu vor fi piruete, cabriole[143], nici sărituri vulgare fără sfârşit.

În comparaţie cu ce ar trebui să fie, dansul nostru pare o colecţie de absurdităţi. La sfârşit de act, scena se umple de dansatori care sar până rămân fără suflare. După un dans de grup, câţiva tineri se despart de ansamblu, fac câteva copilării, cum ar fi să fure un buchet de flori, sau să se certe şi apoi să se împace. Fiecare îl invită pe celălalt să danseze şi acesta dansează – asta e tot: salturi exagerate şi nesincere în jurul scenei. Apoi apar soliştii, numiţi *corifei*, care fac aceleaşi mişcări plictisitoare câte doi sau câte trei, iar în final spectacolul se încheie cu un alt ansamblu sau un contradans de acelaşi gust dubios precum cel dintâi. Cine a văzut unul, le-a văzut pe toate. Costumele se schimbă, unele pantomime se schimbă, dar caracterul dansului este la nesfârşit acelaşi. Dansul din operă are tot atât în comun cu tematica operei, cât au visele cu loteria. Acţiunea se petrece în Cartagina, iar dansul este o mascaradă veneţiană.

Baletul nostru de teatru este mai mult o academie de dans, unde subiecte mediocre sunt exersate fragmentate şi reconfigurate, iar marii dansatori îşi etalează studii complicate prezentând diferite atitudini graţioase, zvelte sau docte. Însă ce

s-ar spune despre pictorii sau sculptorii care şi-ar expune studii ale busturilor, braţelor, picioarelor sau perspective fără conţinut sau aplicativitate, fără a fi o imitaţie precisă. Desigur, studiile au virtuţile lor. Ele sunt necesare în realizarea picturii, dar nu sunt destinate în a fi expuse publicului, pentru că o astfel de onoare le este acordată doar operelor finite, care sunt rezultatul diverselor studii de detaliu.

Adevărul e că dansatorii plac; şi ei plac atât de mult încât mulţi merg la operă doar pentru a se delecta cu baletul. Însă plac şi bibelourile de porţelan[144], echilibristica pe sârmă şi alte ciudăţenii. Imperiul prostului gust este cel mai mare dintre imperii.

Dansul în teatru are două mari inconveniente. Unul este semnificaţia lui, celălalt fiind potrivirea cu drama. În operă, ca în orice altceva, trebuie să domnească unitatea. Dansurile, în loc să fie antracte izolate, fiecare compuse în totală ruptură faţă de dramă, ar trebui să se integreze în dramă, ar trebui să se împletească, să fie încorporate în dramă, iar dansatorii şi actorii dramei să fie un tot, mai ales dacă, de exemplu, ne gândim la caracterul ariei care este destinată atât expresiei prin cânt, cât şi prin gest. Un actor, printr-o pantomimă inteligentă, va găsi în partea instrumentală a ariei toate gesturile, toată succesiunea mişcărilor lui, notată cu mare precizie. Pasiunea nu stimulează doar vocea, nu doar modulează inflexiunile ei, ci îşi transmite căldura gesturilor şi mişcărilor corpului, care sunt în fapt elemente ale dansului. De aceea, în momentele de pasiune există o unire a cântecului şi dansului. De aceea atât actorul cât şi balerinul trebuie să fie în opera muzicală similari.

Însă această unire este imposibilă, vor spune mulţi. Cantoul este o artă dificilă şi pretinde atât de mult studiu şi abnegaţie, încât nu putem spera ca un mare cântăreţ să fie şi un mare actor, darămite un mare balerin. Execuţia şi

expresivitatea unui cântec preocupă un cântăreţ în asemenea măsură, încât nu îi permite să acorde aceeaşi atenţie şi acţiunii. Deseori mişcările pe care acţiunea le pretinde sunt atât de violente, încât nu permit existenţa simultană a câtului cu graţia şi forţa necesară exercitării ei. Mai ales, în agonia pasiunii, cum poate un cântăreţ cânta cu căldura şi entuziasmul necesar şi în acelaşi timp să se piardă până la delir şi tulburare în dans? Cine dintre cei care au făcut mari sacrificii pentru a dobândi magia vocii , fiind modelaţi de ea, căsătoriţi până la moarte cu ea, ar putea executa aşa ceva? Din toate acestea, se ajunge la concluzia ca o asemenea reuniune între cânt şi dans nu este realizabilă prin aceeaşi persoană.

Uneori, ceea ce la început pare imposibil, mai târziu, în urma reflectării sau datorită şansei, poate deveni realizabil. [Lucius] Andronicus, un actor roman faimos, care era şi cântăreţ şi pantomim, răguşise datorită bis-urilor multiple. Publicul nu mai putea savura teatrul fără Andronicus. El a performat a doua zi cu toată răguşeala lui, gesticulând şi dansând şi i-a cerut unui tânăr plasat în fosă să cânte în locul lui. Acest expedient a fost atât de apreciat încât din acel moment Andronicus nu a mai cântat şi s-a dedicat în întregime gestului şi dansului. Din acel moment opera a fost reprezentată în Roma cu două categorii de artişti care reprezentau acelaşi subiect simultan, cu aceleaşi arii, cu acelaşi ritm, în aceleaşi scene: unul, prin mijloacele cântului, iar celălalt, prin gesturi şi dans, acesta fiind pantomima[145]. Mimul nu cânta decât cu mâinile sale, iar cântăreţul nu gesticula decât cu vocea sa. Vocea în acord cu sunetul expun, cântând, subiectul, în timp ce dansul în acord cu ritmul cântului şi al sunetului execută acelaşi subiect prin gesturi.

Ceea ce un accident a stabilit în teatrul roman, ar trebui adoptat ca imitaţie raţională în executarea poemelor noastre lirice. *Castrati*, care sunt cântăreţi excelenţi dar actori foarte

slabi, cât şi toţi ceilalţi cântăreţi, ar putea sta nemişcaţi pe scenă ca nişte instrumente vorbitoare. Ei ar interpreta astfel cântecele, în timp ce dansatorii ar performa acţiunea expresiv şi intens.

Această idee este în spiritul operei. Executată astfel, opera nu va mai fi doar un divertisment auditiv pentru cei cu sensibilitate şi inteligenţă muzicală deosebită; ar fi o vrajă care atinge inima celor mai ignoranţi spectatori, deoarece pantomima ar traduce muzica cuvânt cu cuvânt şi ar prezenta inteligibil ochilor ceea ce urechile nu au putut înţelege.

O asemenea manieră de punere în scenă ar însemna că atât poetul, cât şi compozitorul, s-au eliberat de supremaţia cântăreţilor şi impresarilor. Tot ceea ce nu izvorăşte direct din profunzimea subiectului nu ar fi tolerabil într-un asemenea teatru. Stilul epic şi figurativ ar dispărea din opera dramatică. Şi ce mai gesturi ar descoperi pantomima pentru expresia cuvintelor şi ariilor? Cum, fără a risca ridicolul, fiecare artist s-ar putea exprima liber, precum un armăsar neîmblânzit sau o corabie lăsată în voia vânturilor. Situaţiile puternice nu ar mai fi diluate de episoade subordonate şi reci. Poetul, fără să fie îngrădit de durata spectacolului şi de numărul actorilor şi-ar conduce discursul cu o intrigă simplă şi rapidă către o catastrofă indicată de istorie sau de natura evenimentelor. Reprezentată astfel, cu totul animată şi unitară, opera ar face o impresie mai profundă, mai distractivă şi mai utilă chiar decât teatrul roman şi cel grec.

De mult timp se spune despre poezie, muzică şi dans că au un principiu comun şi anume imitaţia naturii. Ele au şi o finalitate comună, aceea de a comunica altora ideile şi simţămintele spiritului şi inimii altora. De aceea graţia lor maximă constă în uniunea lor. Artiştii pot separa aceste trei arte doar pentru a cultiva şi purifica pe fiecare dintre ele cu o atenţie şi grijă dedicată; dar natura şi bunul gust pretind ca ele

să rămână întotdeauna armonios unite. Această uniune are, însă, regulile ei.

Trebuie găsit un centru, un punct de fugă care menţine împreună toate părţile distante. Fiindcă poezia furnizează fundamentul spectacolului, ea domină acest centru. Muzica şi dansul nu se află acolo, decât pentru a da o expresie mai riguroasă ideilor şi simţămintelor deja exprimate de text. Muzica şi dansul trebuie să facă poezia să iasă în evidenţă, nu să o ascundă.

Dacă muzica ar fi baza spectacolului, ca într-o sonată, ar rezulta o experienţă rece fără ca lumina poeziei să o clarifice. De fapt ce spun aceste sonate inimii? *Sonate, que me veux… tu*?[146] spune Fontanelle. Sonatele şi muzica din biserici, oratoriile, sunt mai puţin expresive, deoarece le lipseşte dansul şi gestul, care sunt sufletul oricărui spectacol.

Dansul este acela care aduce celebrarea în final, iar muzica nu trebuie să strălucească peste el, ci să îl poarte de mână pentru a-şi descoperi cu precizie caracterul şi mişcările. Însă, cum ar putea un dans să se nască ca expresie a unei bucurii, dacă această bucurie nu a fost mai întâi pregătită şi inspirată de acţiune? Noi, civilii, mergem la o petrecere să dansăm; şi dansăm din dorinţa de a ne mişca corpul, sau din aceea de a ne demonstra abilitatea şi agilitatea. În teatru dansul este produs de cauza sa reală, care este sentimentul unei fericiri active exprimate prin mişcări ritmate. De aceea dansul trebuie să pornească de la puţină poezie care este suficientă pentru a-l anima. Trebuie ca, mai întâi, cântecele şi sunetele să o pregătească. Pe vremuri, se dansa pe melodie vocală, iar cuvintele aveau aceeaşi măsură ca şi paşii. Schimbările sunetelor, ale regulilor gradaţiei vor fi produs o varietate de dansuri, întotdeauna având o semnificaţie. Acestea trebuie să fi fost dansurile anticilor în celebrarea de către ei a bucuriei, dansuri la care se alăturau şi filozofii şi mai

marii Republicii, aşa cum ne spune Xenofon[147], care a descris cu amănunţime dansurile practicate în aceste ocazii.

Sunt sărbătorile noastre la fel? Înalta societate studiază şi petrece mult timp amuzându-se. Se plictisesc în mijlocul celor mai somptuoase petreceri şi apoi spun că s-au distrat. Chiar şi învăţaţii noştri spun că se amuză comentând şi recitind anumite cărţi antice care te fac să mori de plictiseală.

Capitolul X. Despre decor

Sarcina poeziei, muzicii şi a dansului este de a prezenta acţiuni şi pasiuni omeneşti. Sarcina costumelor, arhitecturii, picturii şi a sculpturii, într-un cuvânt, decorul, este de a pregăti îmbrăcămintea, locurile şi scena spectacolului.

Costumele şi ornamentele trebuie să fie cât mai apropiate posibil de epoca, naţionalitatea sau subiectul prezentat. Semiramis[148] în crinolină sau Cato acoperit cu bijuterii şi purtând şi el crinolină sunt bufonerii. Pentru a se putea încadra în epocă, costumele trebuie să fie unitare pentru toate personajele. Diferenţele se vor face prin culoare, broderii, lungimea pelerinei şi mărimea panaşului, care poate fi moţat sau subţire.

Aceeaşi rigoare se cere şi decorului. Sarcina arhitecturii este de modela aceste spaţii şi de a le împodobi cu ajutorul picturii şi sculpturii. Universul întreg aparţine artelor, care pot dispune de toate frumuseţile naturii, însă le poate folosi doar după legile adecvării. Fiecare casă trebuie să fie o imagine a celor care locuiesc acolo, în concordanţă cu rangul, averea şi gustul acestora. Aceasta este regula care trebuie să conducă realizarea şi împodobirea decorurilor.

Anticii aveau trei tipuri de scenografii. *Tragica*, pentru tragedii, prezenta un palat regal cu coloane, frontispicii şi statui magnifice. *Comica*, pentru comedii, prezenta străzi cu case. *Satirica*, pentru pastorale, prezenta păduri cu cărări, peisaje rurale, munţi, peşteri şi alte asemenea decoruri câmpeneşti. Ei erau foarte atenţi să urmărească unitatea de spaţiu şi nu concepeau ca spectacolul să înceapă într-un loc, să

se petreacă prin multe altele, ca să se termine în cu totul alt loc, îndepărtat. Fiecare comedie de Terenţiu se petrece în faţa unei uşi de la o casă , unde personajele interpretate de actori se întâlnesc în mod firesc. Fiecare tragedie se petrece în incinta unui palat. Deoarece anticii îşi prezentau spectacolele în spaţii publice, scena era descoperită şi uriaşă.

Astăzi, dorim varietate cu orice preţ, mai ales în operă unde, dacă nu sunt opt sau zece schimbări de tablou, spectacolul e considerat sărac. Şi ce decoruri? Vrem cabinete, închisori ca şi cum spectatorii ar avea ochi de linx şi ar putea vedea prin pereţi.

Şi, măcar dacă aceste decoruri ar fi adaptate locurilor pe care le reprezintă! Scena se petrece în Cartagina, iar arhitectura e... gotică. Scena şi costumele trebuie verificate de poet şi, dacă nu este practic să fie folosită metoda anticilor, să fie consultat un istoric, însă, cu grijă, pentru ca spectacolul să nu devină pedant şi plictisitor.

În ceea ce priveşte pictura şi perspectiva în decor, trebuie studiat Fernando Bibena care a fost un mare maestru, dar nu precum urmaşii lui, care, abandonând esenţa artei, au produs tot felul de capricii fantasmagorice, vechituri, mâzgăleli, trivialităţi, traforaje şi alte bizarerii. Iar aceştia mai numeau „camere mici" sălile ce puteau servi pentru baluri şi „închisori" pe cele care semănau cu o curte. De asemenea, arhitectura le era incorectă. Coloanele, în loc să susţină o arhitravă sau un tavan, se pierd după sufite[149]. Turnurile sunt instabile şi decrepite şi nu putem vedea zidul de care se sprijină.

Arhitectura scenelor trebuie să fie masculină şi nobilă, inspirată din Egipt, Palmira, Persepolis, Grecia şi Italia. Şi arhitectura modernă poate fi un decor viabil, ca şi orice este construit corect arhitectonic.

Dacă scena pretinde un peisaj rural sau o grădină, nu se poate mai bine decât să imităm chinezii, care în acest aspect

sunt de invidiat, deoarece a adunat toate varietăţile din ceea ce este frumos în natură, iar arta lor este incomparabilă.[150] La fel sunt şi grădinile englezeşti. Dar nu suntem nevoiţi să ne inspirăm în depărtări, avem şi noi marii maeştrii ai genului: Possino[151], Tiţian[152], Marchetto Rici[153] şi Claudio[154].

De asemenea, trebuie avut grijă ca deschiderea pe înălţime a scenei şi înălţimea coloanelor să fie într-o relaţie justă cu cea actorilor. Nu este potrivit ca actorii să intre din spatele scenei, deoarece mărimea unui obiect depinde de mărimea imaginii sale combinată cu proiecţia care este formată din aprecierea distanţei de până la el. Acelaşi obiect poziţionat mai în spate, el va părea mai mare. De aceea, personajele din ariescenă ne par gigantice, datorită perspectivei forţată a scenei ce are scopul de a ne determina să le vedem în îndepărtare. Comparate cu ele, persoanele din avanscenă par pitici. De asemenea, nici figuraţiei nu trebuie să i se permită să meargă în spatele scenei, acolo unde coloanele le ajung până la brâu. Trebuie menţinută iluzia scenei.

Un alt aspect important, deşi neglijat, este poziţia luminilor. Dacă, în loc să iluminăm întreaga scenă uniform, lămpile vor ilumina în grup doar anumite părţi ale scenei, lăsându-le pe celelalte în penumbră, se vor crea efecte puternice, ce vor fi cu siguranţă admirate la fel ca acea vivacitate a *clarobscurului* – acele jocuri de lumini şi umbre ce pot fi văzute în picturile lui Tiţian şi Giorgione. Intensitatea luminoasă a acelor grupuri de lămpi poate fi reglată cu hârtie îmbibată în ulei, aşa cum se practică în teatre mici şi în acele *vedute optice matematice*[155] unde pictura este întunecată de cruditatea culorilor detaliilor, rezultând o estompare (*sfumamento*) care ne încântă.

Mai întâi trebuie eliminat acel rând triplu sau cvadruplu de lămpi situat de-a lungul portalului scenei. Acesta este o invenţie barbară care orbeşte şi deranjează actorii. Şi acele oale cu lămpi

urâte plasate în avanscenă în ochii spectatorilor şi apoi mutate după nevoie sunt la fel de barbare. Este nenatural şi monstruos să luminezi de jos în sus. Mai rea este confuzia dintre efectul luminilor rampei cu cele ale fundalului. Nu mai apare atunci o distribuţie a luminii sau alt efect optic, ci o luptă între ele care transformă tot ceea se vede pe scenă în ceva confuz şi urât. Totuşi, faptul că teatrele noastre sunt iluminate este un mare avantaj faţă de antici, care nu puteau juca noaptea.

Capitolul XI. Despre clădirile teatrelor

Primele teatre nu au fost altceva decât platforme plasate între copaci, ramurile şi frunzişul acestora servind drept decor, iar spectatorii şedeau pe iarbă, printre tufişuri. Apoi au început să ia o formă mai consistentă, confortabilă şi regulată, însă mult timp ele au fost construite din lemn, până când o scenă s-a dărâmat în timpul spectacolului, fapt ce l-a determinat pe poetul Pratinas[156], inventatorul satirei, să comande construirea unui teatru din piatră.

Arhitectul Agatharchus[157], împreună cu poetul, Eschil, au construit un mare teatru în Atena a cărui descriere mai exista încă în vremea lui Vitruviu[158] şi care a servit ca model pentru construcţia celorlalte teatre greceşti.

Alt teatru, care era diferit de cel al lui Bachus, a fost început în Atena în jurul anului 330 î.e.n. avându-l pe Philon[159] arhitect, a fost completat de Ariobarzanes[160] şi restaurat de Hadrian[161]. Ruinele pot fi încă văzute. Mărimea sa era de 247 picioare pariziene (74m), iar deschiderea scenei de 31[162], fiind construit din marmură albă, iar amfiteatrul fiind săpat în stânca colinei.

Acest mod de construcţie este tipic pentru majoritatea teatrelor din antichitate. Pentru a economisi cheltuielile cu porticurile şi stâlpii care susţineau gradenele, anticii săpau auditoriul în coasta unei coline, aşezând spectatori pe această pantă şi scena la bază. Teatrul din Sparta[163] era şi el la fel, dar are particularitatea că spătarele erau uşor înălţate faţă de treapta anterioară. La teatrul din Argos[164], care se apropie foarte mult de un teatru grec, treptele erau tăiate în stânca

muntelui. Similar şi la cele din Pula[165], Sagnuto[166] şi în cazul multor altora.

Nici o altă naţiune nu a construit teatre atât de somptuoase ca în Roma antică, deşi aceştia au început să le construiască târziu şi, mult timp doar din lemn, pentru nevoile temporare ale vreunui festival. Cel mai impunător a fost cel comandat de M. Emilius Scauro[167], construit pentru a marca inaugurarea magistraturii. Acest teatru putea cuprinde opt mii de spectatori. Scena era decorată cu 368 de coloane aranjate pe trei nivele. Primul nivel avea coloane de 38 de picioare [aprox. 11m], cel de al doilea coloane din cristal (un lux niciodată repetat), iar nivelul superior era din lemn poleit. Statuile de bronz plasate între coloane erau peste trei mii. Tapiseriile, picturile şi decoraţiunile erau estimate la o sută de milioane de sesterţi, adică două milioane şi jumătate de scuzi, fapt ce a rezultat când, după demontarea decorului şi transportarea lui la vila lui Scauro din Tusco, acesta a fost incendiat de sclavi răuvoitori. Nici chiar Ludovic al XIV-lea nu a fost capabile de o asemenea abundenţă.

G. Curione[168], care nu era capabil să cheltuiască atât de mult la comemorarea morţii tatălui său (la moartea nobililor romani sau a rudelor lor se obişnuiau spectacole – noi le interzicem) a imaginat o grandioasă jucărie mecanică. El a construit două teatre din lemn alăturate, pivotante, astfel încât să se poată roti împreună cu spectatorii cei îi conţin. Cele două părţi se puteau uni formând un amfiteatru. Pentru a înţelege mai bine mecanismele consultaţi *Hist. de l'Acad. des Inscript*. Tom. XXIII[169]. La un asemenea exces ajunseseră teatrele din Roma.

Pompei a fost primul care a construit un teatru din piatră, bazat pe proiectul celui construit din Mytiliene în Grecia, dar cu au capacitate de patru zeci de mii de spectatori.[170n.a.]

Teatrul lui Marcellus[172] a fost printre cele mici, cu o capacitate de două zeci şi două de mii de spectatori. Cel mai mare de astăzi de abia poate aduna trei mii. Însă, la prima vedere, populaţia Romei pare a nu fi fost cea a unui oraş ci au unei întregi naţiuni. Roma avea milioane şi milioane de locuitori. Există o confuzie între numărul locuitorilor oraşului şi numărul cetăţenilor romani care erau cu multe milioane mai numeroşi. Însă aceştia erau dispersaţi prin întreg Imperiul şi nu se aflau în interiorul oraşului, a cărui populaţie a fost mai mică decât a Parisului astăzi. Circumferinţa sa antică era de opt mile, inferioară celei de astăzi, care este de treisprezece mile. Înălţimea caselor nu depăşea şaizeci de picioare. Palatele aveau doar un nivel şi erau aşezate izolat, în stil chinezesc, în grădini întinse. Palatul lui Caesar era imens, iar templele nu puţine. Străzile erau spaţioase şi regulate şi mai erau şi forumurile, hipodromurile, colonadele, termele, teatrele, amfiteatrele, naumahiile[173], parcurile şi multe alte locuri publice sau private spaţioase. Se pare ca Roma antică nu putea să fi avut mai mult de patru sau cinci sute de mii de locuitori, împreună cu suburbiile.

Prin urmare mărimea acestor teatre se explică nu doar în proporţie cu numărul locuitorilor Romei, ci prin plăcerea cu care acest popor venea la teatru. Deducem că teatrul antic era mult mai atractiv pentru public decât cel modern, dar şi covârşitor mai bogat din punct de vedere material.

Descrierea teatrului antic

Interiorul teatrului antic era de formă semicirculară, amfiteatrul fiind un cerc întreg sau o elipsă. În mijlocul lui era o platformă, ca aceea pe care noi o numim *platea* sau *partere* şi căreia greci îi spuneau *orchestra*, ceea ce înseamnă „a sări”, deoarece acolo aveau loc dansurile. Romanii au

continuat să îi spună *orchestra* dar nu mai servea pentru dansuri, ci pentru locurile senatorilor şi magistraţilor cei mai distinşi. În jurul ei, pe gradene care se ridică semicircular, stăteau spectatorii.

În teatrele mari aceste gradene erau întrerupte de două sau trei platforme aşezate sub o arcadă, numite *precinzioni* şi care aveau locuri unde şedeau mai ales femeile. Toate gradenele şi platformele erau astfel plasate, încât o linie trasată între primul şi ultimul loc trebuia să atingă toate vârfurile şi unghiurile scenei. Astfel vocea histrionului nu se putea reflecta în sus şi putea fi auzită la fel de bine de toţi.[174]

Fiecare parte a teatrului avea propria intrare şi ieşire. Pentru a ajunge în *orchestra* se mergea prin coridoarele inferioare care aveau tot felul de anexe, numite *vomitoria*.

Pentru a urca la locurile lor, după ce ajungeau pe platforme prin scările interioare, spectatorii coborau pe scări printre gradene. Aceste scări împărţeau gradenele în mai multe sectoare, care datorită formei lor erau numite *cunei*[175], fiecare sector fiind destinat unei categorii sociale de spectatori: pentru magistraţi, pentru cavaleri, pentru tineri, pentru plebei. Cei care erau daţi afară din teatru erau numiţi *discuneato*.

În acele scări erau plasate şi vase de bronz sau lut, cu forme care prin rezonanţă făceau să se audă mai bine sunetul.

Pe diametrul semicercului gradenelor se afla construită scena, numită *pulpito* sau *proscenium* şi având o înălţime de cinci picioare. În spatele *proscenium*-ului se află scena, a cărei lăţime era cât diametrul orchestrei. Decoraţiunea ei, aşa cum am spus putea fi tragică, comică sau satirică. Înălţimea decorului era relativă la dimensiunile teatrului. În teatrele mai mari, ea se întindea pe trei nivele, iar în cele mai mici, pe două. Scena era prevăzută cu trei uşi: ce mare, centrală, era numită *intrarea regală*, iar celelalte două, laterale, erau folosite de oaspeţi. Casele grecilor erau astfel concepute încât intrarea

centrală servea proprietarului, iar cele laterale, oaspeţilor, iar Romanii i-au imitat pe grecii.

La cele două margini ale scenei erau plasate decoruri schimbabile mecanic care reprezentau străzi, pieţe, sau peisaje câmpeneşti, după nevoile dramei.

Teatrul, cu excepţia arcadelor de la capătul scărilor, era sub cerul liber. Spectatorii nu erau păsări de noapte, ci vedeau spectacolele ziua. Pentru a se feri de soare sau ploi, mai târziu, teatrul a fost acoperit cu prelate de pânză. În cazul averselor, spectatorii se adăposteau sub arcadele platformelor de la capătul scărilor. De acolo, prin spatele scenei, se întindeau coridoare unde aceştia puteau aştepta. Prin urmare, teatrul avea trei părţi: cea destinată reprezentaţiei, cea unde stăteau spectatorii şi arcadele sub care se aştepta începerea spectacolului.

Teatrul a rămas în formă semicirculară, atât la greci cât şi la romani. Teatrul grec nu se deosebea de cel roman decât printr-o scenă mai înaltă, o *orchestra* mai mare şi alte câteva amănunte.[176n.a.] Interiorul teatrului avea o formă circulară iar restul era dreptunghiular.[177n.a.]

O atenţie deosebită era acordată soliditǎţii şi preciziei execuţiei acestor clădiri, iar în privinţa măreţiei, este suficient să privim ruinele Teatrului lui Marcellus. De aceea teatrele anticilor erau clădiri superbe în care se îmbina utilul cu plăcutul într-o formă magnifică şi care au transmis posterităţii spiritul grandorii lor.

Descrierea teatrelor moderne[179]

Teatrele noastre nu merită descriere, ci ar trebui să ne facă să roşim şi să dorim ca să le îmbunătăţim. Peste tot găsim sărăcie, defecte şi exagerări.

Exteriorul, prin formă şi decoraţiune, nu anunţă ceea ce se află în interior. Dacă nu e scris pe clădire „Teatru”, nici măcar Oedip cel divin nu ar putea ghici destinaţia ei.

Intrările, scările, coridoarele, par că nu conduc către un loc de nobilă delectare, ci spre o închisoare sau un bordel. Chiar şi materialul lor ar corespunde acestor locuri prin grosolănie: în cea mai mare parte lemn prost finisat, neconfortabil şi riscant, încât nici un teatru nu durează mai mult de cincizeci de ani, presupunând că scapă de un incendiu.

Interiorul poate fi oricum, dar nu geometric, toate par a se coaliza că să vezi şi să auzi cât mai puţin. Sala este împărţită de scări în mai multe celule, cărora li se spune *palchetti,* iar din două mii de persoane, cât este capacitatea unui teatru mare, cu greu o cincime poate vedea şi auzi confortabil spectacolul.

Aşa sunt teatrele astăzi. Vreau totuşi să exclud câteva, construite sănătos, din piatră şi care oferă ceva confort şi rafinament, cum ar fi acela din Torino, Neapole, Bologna şi Berlin – care este cel mai somptuos dinte teatrele europene. Însă toate păcătuiesc prin forma interioară, neregulată, inconfortabilă şi cu inconvenientul utilizării acelor *palchetti.* Doar Teatro Olimpico[180], cu care vitruvianul Paladino a împodobit oraşul său natal Vicenza, poate fi considerat un teatru bun. Pentru a detalia, voi face o scurtă descriere a teatrelor moderne.

Oraşul Veneţia numără şapte teatre. Această Republică nu a fost niciodată interesată să-şi construiască un teatru public demn de măreţia ei. Cele care se află acolo au fost construite de patricieni peste ruinele unor case incendiate, sau antice, acestea fiind plasate între clădiri aşezate pe străzi înguste şi meschine. Astfel, măreţia lor este redusă doar la interioare. Acea metropolă, care a avut dintotdeauna cel mai mare interes pentru spectacole cu pompă şi celebrităţi ale unor companii precum *Accasi*, *Sempiterni* şi celebra *Calza*, nu are teatre într-

o mai bună stare decât celelalte oraşe ale Italiei. Cele ridicate în secolul al XVI-lea de Sansovino în Canareggio[181] şi de Palladino la Carita[182] pentru compania Calza au fost temporare şi nu mai există. Nici o celebritate şi nici un arhitect nu le-a amintit constructorilor că forma trebuie să fie semicirculară. Teatrul care era cu ceva diferit şi cel mai mare dintre toate, a fost San Giovanni Crisostomo[183], în trecut celebru în întreaga Europă pentru operele reprezentate cu măreţie regală. În urma acestui succes, din dorinţa de a creşte numărul de locuri, au fost adăugate trei loje, de o parte şi de alta a prosceniumului, la fiecare nivel. Astfel teatrul s-a alungit şi şi-a pierdut acele merite acustice pentru care era remarcabil. Celelalte teatre au acelaşi defect, care se adânceşte în fiecare an, odată cu sporirea numărului de loje. Teatrul San Benedetto[184], nu demult construit, este bogat decorat în interior, dar nu are o formă mai bună decât celelalte. Astfel Veneţia, care este primul oraş al Europei care a avut teatre în stilul antic[185] şi care a fost, poate, un model pentru întreaga naţiune, se află astăzi în aceeaşi situaţie cu multe alte oraşe mai puţin strălucitoare.

1. Teatro Olimpico din Vicenza, construit în 1583, a fost proiectat de prinţul arhitecturii moderne, Andrea Palladio[186], având stilul unui teatru antic. Forma sa este de semi-elipsă – nu putea fi semicerc datorită îngustimii spaţiului în care a fost construit. Această semi-elipsă este împrejmuită de paisprezece trepte de gradene din lemn neîntrerupte de platforme sau scări, nici de vomitorii; are diametrul exterior de 97,5 picioare pariziene [31m] iar cel interior, la scenă de 57.5 picioare [18m]. În spatele gradenelor se află o *loggia* de coloane corintice care, datorită îngustimii spaţiului, nu au fost plasate oriunde, iar arhitectul experimentat a creat nişe pentru statui în mijloc şi la extreme. *Loggia* este încoronată cu o balustradă îmbogăţită cu statui. Scena e realizată din piatră, pe trei niveluri: primele două corintice (nu înţeleg motivul acestei repetiţii), iar cel de

al treilea, un atic[187]. Fiecare dintre ele este bogat şi variat ornat. Scena are trei ieşiri frontale şi două laterale, iar prin fiecare se poate vedea, în perspectivă, decorul din fundal. Din extremităţile gradenelor nu poate fi văzută întreaga scenă. Păcat că o clădire atât de ingenios proiectată nu are o decoraţiune exterioară potrivită, dar nu a fost construită de Senatul sau de un împărat al Romei, ci de un grup de cavaleri vincentini membrii ai Academiei Olimpice[188].

2. Teatrul din Parma[189], se ştie că fost început de Palladio şi terminat de Bernini. De fapt el a fost construit de arhitectul şi inginerul Giovanni Battista Magnani şi pictat de Leonello Spada, comisionaţi de ducele Ranuccio Farnese. Forma sa semicirculară uneşte nefericit două părţi liniare. Lungimea sa, de la peretele anterior până la proscenium este de 125 de picioare pariziene [40 m], iar lăţimea, incluzând logiile, 93 picioare [30 m]. În jurul *plateei*, care are o lăţime de 48 de picioare [17 m], sunt plasate gradenele cu paisprezece trepte, două intrări laterale şi un balcon ducal mare în mijloc, prevăzut cu o scară spirală. Deasupra gradenelor, există două *logii* maiestoase, una dorică şi cealaltă ionică, fiecare prevăzută cu scaune. Ornamentaţia de deasupra acestor logii este susţinută de coloane mici care fac arhitectura confuză şi împiedică spectatorii să vadă cine se află în acele logii. Cel mai neplăcut efect este produs de două intrări laterale mari aflate între gradene şi *proscenium*, iar cele două nivele ornamentate sunt izolate de gradene şi *proscenium*. În mijlocul arcului de deasupra acestor intrări, pe un piedestal, se află o statuie ecvestră care încalcă toate legile convenienţei. *Prosceniumul* şi *orchestra* sunt desfigurate de ornamente şi arcuri. Cel mai neplăcut aspect al teatrului este scena, care este foarte îngustă şi depărtată de public. Aceasta ar fi putut fi proiectată la dimensiuni mai mari şi aşezată mai de public. Apoi, spectatorii plasaţi pe gradenele laterale pot vedea puţin din scenă. În

compensaţie, sunetul este uimitor, teatrul fiind astfel construit, încât o şoaptă rostita la un capăt poate fi auzită la celălalt. Acest teatru mare nu e este decorat la exterior, deoarece nu a mai fost folosit de mult timp şi este într-o atât de proastă condiţie, încât curioşii nu îl vizitează fără teamă.

3. În spate, teatrul din Milano[190] începe cu o curbură cu diametrul de 72 de picioare [23 m] care se lărgeşte treptat în două părţi laterale rectilinii. Scena are deschiderea de 77 de picioare [25 m], portalul 69 [22 m] şi adâncimea *plateei* este de 140 de picioare [45 m], adică dublu deschiderii, ceea ce e exagerat. Forma acestui teatru este cu totul diferită de aceea a majorităţii teatrelor moderne. Dacă aceste sunt construite să se îngusteze către scenă, teatrul din Milano se lărgeşte. Scena fiind atât de lată, publicul poate vedea mai mult. El este ornat cu loji obişnuite fără aspecte deosebite, decât faptul că fiecare lojă are propria garderobă.

4. Teatrul din Fano[191] a fost renovat. A fost proiectat în 1670 de către ilustrul Giacomo Torelli care la construit din fonduri proprii la care s-a adăugat contribuţia a altor cinci cavaleri fanesieni. Forma teatrului este ceea ce francezii ar numi „a specchio di toletta”[192], lungă de 84 de picioare [27m] şi cu o lăţime puţin mai mare decât jumătatea lungimii. O scară confortabilă urcă până la cel de al cincilea nivel al balcoanelor care formează galeria (tribuna) cu câte o *logie* pe fiecare parte. Două coloane flanchează de fiecare parte a *prosceniumul*, iar între ele se află plasate statuile lui Pallas şi a Minervei[193]. În mijloc este scris *Theatrum fortuna*.

5. Teatru din Verona[194] este proiectat de Francesco Galli Bibena sub indicaţiile lui Marchese Maffei şi se află în apropierea Academiei Filarmonice[195]. Are o formă curbă care se lărgeşte frumos până la deschiderea scenei. Lojele sunt pe patru nivele şi sunt tot mai proeminente pe măsură ce se depărtează de scenă. Deschiderea scenei ar fi putut fi mai mare

şi mai bine proiectată. Orchestra este separată de public care, altfel, ar fi prea aproape şi ar fi deranjat de rumoarea instrumentelor. Scena e plasată corect, fără a forţa o perspectivă din profil asupra actorilor. Între sală şi scenă există uşi care să ducă către orchestră, precum în teatrele antice. Tavanul exterior este dublat de un tavan interior, realizat din plăci plasate pe alocuri şi având ornamentate în relief, fapt care îmbunătăţeşte sonoritatea instrumentelor. Au fost prevăzute scări comode în cele patru colţuri ale sălii, coridoarele sunt convenabile, însă intrarea principală se realizează din flanc. La Academia Filarmonică se găseşte o machetă a teatrului, realizată la începutului secolului, care este proiectată în stilul antic greco-roman. A lipsit, însă, cu curajul de a o pune în fapt şi, în ciuda lui Maffei şi a altor cavaleri, a prelevat moda curentă şi a fost ales modelul arhitectural al lui Bibena. Astfel Verona s-a privat de un giuvaier care i-ar fi sporit splendoarea, demonstrând şi că ar fi fost capabilă să păstreze minunatul stil antic.

6. Roma are o duzină de teatre. Acestea ar fi putut fi modelate după multe monumente construite de Augustus în Secolul de Aur[196], sau după Teatrul lui Marcellus. Dar nu este aşa. Cele mai prost construite teatre din Italia sunt cele din Roma. Au forme neregulate şi nepotrivite, interioare proiectate greşit şi incomode, improprii până la sinucidere. Totuşi romanii sunt convinşi că au cele mei frumoase teatre din lume.

Cel mai mare teatru este Aliberti[197], construit de Ferdinando Bibena, cu o curbă neregulată şi incomodă a lojelor care se ridică pe şase nivele. Adâncimea scenei îi este de 55 de picioare pariziene [18 m], iar lăţimea ei maximă de 51,5 picioare [16,5 m], iar intrările îi sunt meschine, scările nereuşite, coridoarele impracticabile şi nu e de mirare că aici pot apărea situaţii neplăcute.

7. Teatrul Tordinona[198], construit în secolul trecut de Carlo Fontana[199] şi reconstruit sub [Papa] Clement al XII-lea, are o formă foarte apropiată de cea circulară. Diametrul maxim este de 52 de picioare pariziene [16 m], iar cel minim de 48 [15 m], fiind dispus pe şase nivele de lojă, ultimele fiind amplasate pe laterale.

8. Cel mai nou teatru din Roma este Argentina, proiectat de marchizul Girolamo Teodoli[200], cu şase nivele de lojă. Forma sa nu este nici circulară nici eliptică, ci neregulată, asemănătoare potcoavei. Diametru maxim este de 51 de picioare pariziene [16 m], iar cel minim de 46 [14 m]. Dispunerea, scările, coridoarele şi intrările sunt mizerabile.

Niciuna dintre aceste mari teatre ale Romei nu au o faţadă potrivită şi sunt construite din lemn.

9. Teatrul Regal din Neapole[201], construit de Brigadiere D. Gio. Metrano[202], este de asemenea, în formă de potcoavă. Diametrul maxim este de 73 de picioare pariziene [23 m], cel minim de 67 [21 m], iar lojele sunt aşezate pe şase niveluri. În mijlocul celui de-al doilea nivel se află o superbă lojă regală. Construit în întregime din piatră, cu scări magnifice, intrări vestibule şi coridoare spaţioase, prezintă o intrarea principală împărţită în trei şi beneficiază de o decoraţiune semnificativă şi maiestoasă.

10. Teatrul regal din Torino[203], ridicat în 1740 de către contele Benedetto Alfieri[204] şi, având ca prim arhitect pe S. M. Sarda, are o formă ovală. Lungimea până la scenă este de 57 de picioare pariziene [18 m], iar lăţimea de 50 [16m] are şase nivele de loje care sunt excesiv decorate. Loja regală are mărimea a cinci loje, fiind plasată la nivelul al doilea, iar grandiosul ei baldachin ocupă trei loje din nivelul al treilea. Ultimul nivel, galeria[205], are balcoane cu parapet. Partea din stânga este destinată publicului, iar cea din dreapta este împărţită între servitorii nobililor de la curte şi cei ai

ambasadorilor. La cele două extremităţi dinspre scenă există două logii pentru personalul teatrului. Cu excepţia acestor două logii, galeria nu este separată de coridorul care o înconjoară. Sub orchestră există o suprafaţă concavă cu două tuburi la extreme care se ridică până la nivelul scenei şi ce au scopul de a reda mai bine sunetul[206]. Tavanul este concav şi printre cele mai frumos pictate. Partea superioară a acestui tavan este acoperită cu bitum astfel încât, atunci când este dispersată apă în caz de incendiu aceste picturi să nu fie udate. În toate teatrele moderne candelabrul coboară dintr-o deschidere din mijlocul tavanului, fapt care prejudiciază grav pictura acestuia. De asemenea vocile, lojele cât şi stalul sunt expuse la praf, murdărie şi pericole. Pentru a evita aceste neajunsuri, aici candelabrul coboară din mijlocul tavanului *prosceniumului* care este decorat cu două coloane corintice pe fiecare parte, ridicate pe un piedestal simplu. Între ele se află două logii pentru actori, una deasupra celeilalte. Frontoanele acestor coloane nu sunt bine echilibrate. Intrările, scările, diversele camere, galeriile şi coridoarele sunt magnifice. Tehnica de scenă[207] are tot ce e necesar pentru a aduce în scenă de la bestii la focuri de artificii. Nu lipsesc trape, depozite, garderobe, sobe şi s-au gândit chiar la furnale şi ţevi de încălzire centrală care trec pe sub stal, dar încălzesc şi Palatul Regal[208].

11. Teatrul din Bologna[209], terminat în 1763, a fost proiectat de Antonio Galli Bibena[210], fiul lui Ferdinando[211]. Planul interiorului său are nefericita formă de clopot. Lungimea este de 62 de picioare pariziene [20 m], iar lăţimea prosceniumului este de 50 de picioare [16 m], având cinci niveluri, fiecare cu câte 25 de loje. Un culoar, lat de patru paşi, înconjoară stalul. Lojele primului şi celui de al doilea nivel sunt plasate central, iar cele de la etajele superioare nu mai sunt prevăzute cu *lunete*[212]. Între stâlpii care separă lojile abundă parapetele ce sunt decorate cu balustrade oribile. Cele

două frontispicii de la intrările laterale se termină într-o linie care susţine primul nivel al lojelor, intersectându-se cu stâlpii şi parapetul celuilalt frontispiciu al intrării centrale, fiind înghesuit sub loja centrală, dar nefiind mai important vizual decât restul decoraţiei, ceea ce e o barbarie arhitecturală. Se spune că disputele şi satira rebelă la deciziile lui Bibena au cauzat aceste alterări. Faţada exterioară este decorată în două stiluri, bine delimitate. Primul este format dintr-un un şir de coloane dorice, pe a căror capiteluri sunt aşezate arce barbare, probabil pentru a face porticurile de la acelaşi nivel mai vizibile. Cel de al doilea are un stil ionic, fiind presărat cu ferestre prevăzute cu frontoane.

12. M. Soufflot[213] a construit un teatru de formă ovală în Lyon în 1756[214], cu o sală lungă, până la scenă, de 54 de picioare pariziene [17,5 m] şi lată de 30 [10 m]; are trei niveluri de loje în continuitate, dar aşezate în trepte, cel de al doilea nivel fiind ceva mai în spatele primului, iar cel de al treilea, în spatele celui de al doilea. Clădirea are anexe suficiente, iar faţada cu trei rânduri de ferestre şi pe fronton, o balustradă mare în mijloc şi balustrade mai mici cu statui, în lateral.

13 Montpellier are un teatru[215] în formă de clopot, cu lungimea totală de 44 de picioare pariziene [14 m] şi lărgimea de 30 [10 m]. *Plateea* este înconjurată de o colonadă deasupra căreia se înalţă mai multe nivele de loje prevăzute cu coridoare spaţioase. Vestibulul, scările, sălile sunt ale unui teatru obişnuit, dar faţada, deşi arătoasă, nu indică funcţia clădirii.

14. Teatrul de Operă din Paris[216], construit în 1769 după proiectul lui M. Moreau[217], are formă ovală prelungă, cu patru niveluri de loje neîntrerupte. Există şi loje între coloanele *prosceniumului*. *Plateea* are 39 [13 m] de picioare lăţime şi 23 [8 m] lungime în rampă. Exteriorul este decorat simplu, cu o galerie potrivită.

15. În Palatul Versailles, în 1770, a fost ridicat de către arhitectul regelui, M. Gabriel[218], un teatru în stil vechi[219], de formă semicirculară, cu gradene încoronate cu loji. Curtea ocupa parterul, în mijlocul căruia stătea regele.

16. În Londra, Opera este în formă de dreptunghi, lung până la orchestră de circa 37 de picioare pariziene [12 m], iar pe lăţime: 51 [16 m]. În acest dreptunghi sunt înscrise circular unsprezece gradene care formează parterul, deasupra căruia se înalţă lojele pe stâlpi care sunt înguşti fără a fi pictaţi. La fel şi nivelul următor, deasupra căruia se află gradene având în faţă un culoar. Această suprapunere de gradene este foarte avantajoasă pentru a găzdui mulţi spectatori într-un spaţiu restrâns. Laturile parterului, care sunt ataşate de orchestră sunt tăiate de culoare drepte, iar deasupra lor se înalţă patru niveluri a câte trei loji. Învecinat lor şi cu aceeaşi lungime ca şi laturile orchestrei, sunt plasate trei loje despărţite prin coloane corintice pe trei niveluri. Acestea sunt lojele familiei regale. Ultimele colone marchează prosceniumul. Între ele şi celelalte alăturate, din sală, lipseşte un racord a liniilor, ceea ar realiza unirea părţilor din care ar rezulta unitatea şi armonia întregii clădiri. Altfel, acest teatru este bine înzestrat cu intrări potrivite, scări, coridoare, săli cu diferite destinaţii şi o sală mare cere le unește.

Teatrul din Covent Garden[220], tot în Londra, este construit în acelaşi stil ca cel precedent şi are aproximativ aceea şi capacitate. Această clădire este însă mai armonioasă, deoarece gradenele se unesc într-o ordine potrivită cu lojile care, la rândul lor, continuă în lojele regale, care, aici este între orchestră şi *proscenium*. Lojile regale nu sunt flancate de coloane, fiind trei pe nivel. Gradenele de la parter nu sunt în formă de cerc, ci de poligon, un expedient lăudabil, astfel încât spectatorii de la extremităţi pot fi aşezaţi mai confortabil şi pot

privi scenă fără să își întoarcă gâtul. Acest teatrul este copios ornat cu accesorii elegante.

18. În St. Petersburg, sub ţarina Elisabeta, a fost ridicat un teatru mare în interiorul palatului imperial[221], proiectat de contele Rastrelli Veneziano[222]. Scena are o lungime de aproximativ 72 de picioare pariziene [23 m], iar restul teatrului, care este în formă de elipsă şi are o lungime de 103 picioare [33 m], posedă cinci niveluri, fiecare cu câte optsprezece loje. Primul nivel are balustradă, cel de al doilea loje, iar cel de al treilea nivel are şi camere de toaletă prevăzute cu cabinete şi oglinzi. Cel de a patrulea nivel se termina cu o arhitravă, iar al cincilea e fără decoraţiuni. Loja imperială, centrală, a fost decorată de arhitectul francez M. della Motte, cu patru coloane care susţin un baldachin care se înalţe peste toate cele trei nivele superioare. Curtea şedea în acest balcon pentru a privi dansurile şi a auzi mai bine opera. *Prosceniumul* este decorat pe ambele laturi cu câte două coloane şi două scări care facilitează circulaţia între scenă, orchestră şi sală.

Comparaţie între teatrul antic şi cele moderne

În urma descrierii teatrul antic şi a teatrelor moderne, putem face o comparaţie, luând în calcul principalele exigenţe ce se impun unui teatru: soliditatea construcţiei, confortul şi convenabilitatea – cerinţe comune tuturor operelor arhitecturale bine făcute.

1. Soliditatea construcţiei este esenţială pentru siguranţa persoanelor, mai ales într-o clădirea de teatru unde se adună spectatori în număr mare şi incidenţa incendiilor este aproape fără număr.

Anticii posedau cunoştinţe tehnice permiţând ridicarea de construcţii teatrale solide, pentru aceasta fiind suficient să privim le ruinele. După mii de ani ele au rămas aproape

intacte, în măsura în care lăcomia noastră nu le-a desfigurat.[223n.a.] Construindu-le din piatră, le-au făcut, putem spune, eterne şi fără grija incendiilor, deoarece erau iluminate de strălucirea soarelui. Noi jucăm printre torţe şi ne expunem primejdiei de a fi arşi de vii, construindu-ne teatrele din materiale combustibile, cum sunt lemnul şi pânza.

O clădire poate fi solidă, dar dacă nu este protejată de umiditate, atât ea cât şi sănătatea persoanelor vor fi afectate. Nu știu cât de favorabil este sănătăţii spectatorilor faptul că încă de la deschidere un teatru are structura lemnoasă putrezită din cauza umezelii. Însă, mai devreme sau mai târziu, umezeala apare în toate teatrele deoarece fosa orchestrei este sub nivelul străzii.

2. Confortul este considerat a avea o importanţă majoră în teatre. Dacă teatrul este construit pentru spectacole publice, el trebuie situat într-o poziţie convenabilă cetăţenilor, de dorit în centrul oraşului. Colosseumul şi teatrul lui Marcello nu erau plasate la periferie.

Numărul mare de trăsuri, mai degrabă un rezultat al vanităţii şi slăbiciunii noastre decât al confortului şi necesităţii, îşi cere dreptul în faţa teatrelor noastre. Nu sunt suficiente străzile largi, ci sunt necesare şi pieţe acoperite pentru a adăposti trăsurile şi servitorii, cât şi acea majoritate care se deplasează cu propriile picioare.

Teatrul trebuie să se poată umple şi goli cât mai repede. Cel antic, era dotat cu mai multe uşi, coridoare (vomitorii) şi scări, iar spectatorii nu cunoşteau înghesuiala din teatrele moderne.

Reala comoditate a unui teatru provine din faptul că toţi spectatorii pot vedea şi auzi la fel de bine. Forma semicirculară a teatrelor antice şi ridicarea locurilor pe gradene, este o soluţie de o simplitate admirabilă. Astfel oricine poate vedea orice şi era văzut de oricine.

Formele stranii ale teatrelor noastre, mai ales utilizarea lojelor suprapuse sunt inconfortabile şi nu oferă posibilitatea de a vedea şi auzi bine. Această absurditate a ajuns la asemenea excese, încât în multe teatre scena este trasă atât de mult spre public, că mulţi spectatori nu pot vedea actorii decât din profil sau din spate.

3. Prin convenabilitate înţelegem uzul ornamentelor şi al proporţiilor care sunt adaptate clădirii conform utilităţii ei, astfel că aspectul interior şi exterior să fie plăcut.

Teatrul lui Marcellus, chiar dacă era mic, avea o frumuseţe nobilă, prezentând o frumuseţe nobilă, iar exteriorul său ne dă o idee despre bogăţia din interior.

Faţada clădirii trebuie să anunţe destinaţia ei. Este stingheritor să scrii de spre faţadele terne ale teatrelor, care sunt însă compensate prin interiorul complet pictat şi poleit, ornat cu reproduceri în cristal sau ceară care încântă ochiul. O frumuseţe infantilă deci, în comparaţie cu ornamentele virile şi durabile ale teatrelor antice. În rest, scări de marmură, separate de terase şi apoi despicate, sunt de mare efect, mai ales când teatrul este plin de spectatori a căror mişcare formează un altfel de ornament şi un spectacol la fel de graţios.

Teatrul antic este mult superior din punctul de vedere al soliditătii, convenienţei şi frumuseţii, avantajul teatrului modern fiind că are un acoperiş care favorizează înfrumuţesarea lui,[224n.a.] dar, în acelaşi timp, creează condiţii nesănătoase deoarece aerul închis este repede îmbibat de mirosuri animale foarte dăunătoare. După o oră, nu se respiră decât mirosuri umane, în plămâni este introdus aer infectat emanat de mii de piepturi împreună cu corpusculi poluanţi. Teatrele noastre, ca şi în spitalele, închisorile, corăbiile etc., ar avea nevoie de ventilatoare.

Există totuşi un avantaj al lojelor şi anume, acela că spectatorii au libertatea de a se mişca, a se apleca, a se ascunde

şi a se retrage – ei pot face orice, ca şi cum s-ar afla în propriul cabinet, privind spectacolul şi în acelaşi timp purtând o conversaţie. Admirabilă invenţie!

Tocmai această invenţie este (dacă nu greşesc) cauza tuturor problemelor teatrului modern care produc cele mai nocive efecte:

1. Aceste loje, adică multitudinea cavităţilor şi despărţiturilor din sală fragmentează suprafaţa de reflectare a sunetului, care reverberează în diferite direcţii devenind slab şi confuz. În teatrele antice – care erau mult mai mari decât ale noastre, fiind tăiate în piatră – se putea auzi excelent, aşa cum ne relatează Vitruviu şi alţi autori clasici. În plus, mai erau utilizate două metode de amplificare a sunetului: vase mari de bronz erau aşezate în diferite locuri în gradene pentru a reda sunetul[225], iar măştile actorilor erau aproape ca nişte portavoce care măreau în mod natural distanţa până la care se auzea vocea. Teatrele noastre ce nu au vase de bronz, dar sunt şi mai mici, sunt acoperite şi chiar construite din lemn, un material mult mai bun conducător al sunetului şi totuşi sonoritatea în ele este foarte slabă. Care este cauza? Desigur, neregularitatea formei, dar şi numărul mare de deschideri dat de loje care mai au şi multe unghiuri de reflexie în interiorul lor.

2. Nu mai trebuie să dovedim cât sunt de inconfortabile aceste loje pentru a privi spectacolul. Acest defect poate fi remediat prin reducerea pereţilor despărţitori între loji până la jumătatea lăţimii lor, sau complet, mai ales la nivelurile superioare unde scena este văzută într-un unghi defavorabil.

3. Lojile împiedecă decoraţiunea arhitecturală cu ornamente maiestuoase. Doar versiuni pigmee şi ridicole ale coloanelor le pot fi adaptate, precum acelea ce pot fi văzute în bisericile barbare precum S. Giorgio Laterano, S. Paolo şi S. Sabina. În plus, forma capitelurilor şi cornişelor, constituite întreruperi şi neregularităţi, dispersează sunetul vocii.

Pe lângă aceste defecte fizice, mai sunt şi altele, mai rele:

4. Avantajul pe care îl oferă lojele în ceea ce priveşte posibilitatea spectatorilor de a se ascunde, nu duce la obiceiuri bune.

Unul dintre cele mai mari avantaje ale teatrului este faptul că e public. În casa sa, în mijlocul familiei sale, fiecare persoană îşi controlează mai puţin pasiunile, dar sunt dispuşi să o facă dacă se află în prezenţa unor oameni de calitate. Fiecare persoană se prezintă mai moderat în public decât în spaţiul privat, străduindu-se să apară aşa cum ar trebui să se comporte. De aceea, în afara casei şi în compania altora, fiecare îşi etalează îmbrăcămintea frumoasă şi acele accesorii pe care acasă nu le poartă. La fel cum pijamaua se găseşte în opoziţie cu ţinuta formală, la fel se raportează şi morala internă cu cea externă. Această atitudine externă frumoasă este foarte utilă societăţii dar şi indivizilor şi poate pătrunde în suflet, dacă ocaziile de a sta în public se multiplică. Bunăvoinţa şi amabilitatea aparentă pot deveni, prin puterea obişnuinţei, adevărate şi reale. Lojile ne privează de acest avantaj al teatrului.

5. Consecinţe şi mai grave decurg din libertatea spectatorilor de se mişca dintr-o lojă în alta, pentru a forma mici grupuri ce conversează. De aceea, teatrul italian nu mai are tragedii şi de aceea comedia bună nu a înflorit, iar calitatea operei a scăzut. Cum s-ar putea reprezenta o dramă de calitate, care solicită atenţia de la început până la sfârşit, dacă publicul nostru nu acordă interes decât spionării reciproce, observaţiilor cu privire la astre, ţopăielii din lojă în lojă şi modului cum pozează pentru ceilalţi? Acum apar, acum i-ai pierdut din vedere, apoi reapar, într-o mişcare perpetuă, făcând glume, complimente sau declaraţii amoroase. Farsele, *pulcinellate*-le[226], *intermezzo*-urile, ariile şi duetele din operele

eroice sunt un neimportante şi servesc pentru pălăvrăgeala de după spectacol.

Este foarte probabil ca plictiseala dramelor proaste să fi generat acest tip de comportament, însă existenţa lojelor a favorizat absurditatea şi lâncezeala dramei până acolo, încât nu drama, ci conversaţia particulară este motivul pentru care se merge la teatru. De aceea eliminarea boxelor ar fi cea mai condamnabilă, dar şi cea mai nobilă iniţiativă în favoarea spectacolului.

Concluzia simplă a aceste comparaţii între teatrul antic şi cel contemporan este că, dacă nu dorim conversaţii frivole în teatru, dacă dorim însă a păstra ceea ce avem de calitate şi ne dorim un teatru mult mai bun, trebuie să îl modelăm după modelul antic. În acest scop, nutrind speranţa că va fi apreciat mai ales de cei nobili, am adăugat acestei neînsemnate cărţi un proiect (cu ale cărui desene nu mă mândresc) al unui spaţiu urbanistic destinat educaţiei, formării, sobrietăţii, cunoaşterii utile şi bunului simţ.

Ideea unui nou teatru

Ideea şi proiectul acestui teatru, ce aparţine lui Vincenzo Ferrarese[227], este în principiu un teatru în formă de cerc din care jumătate este destinat spectatorilor şi jumătate scenei.

Locurile sunt dispuse pe gradene în aşa manieră, încât toate sunt confortabile şi cu vedere la întreaga scenă, treptele având o înălţime de jumătate de picior. Acest fapt nu se întâmplă în toate auditoriile teatrelor antice, în special în apropierea scenei, aşa cum se poate vedea în planul teatrului din Herculaneum[228], dar şi a altora pe care le avem de la Vitruviu şi din multe alte monumente antice descrise de Serilo[229]. Marchizul Galiano în al său *Vitruvius*...[230] aşează în proiectul teatrului doi pereţi la sfârşitul gradenelor şi în

continuarea scenei, care pereţi, dacă ar fi existat în realitate, ar fi împiedicat o mare parte din spectatori din dreptul lor să vadă scena. În planul unui teatru antic, pe care M. Boindin îl propune în *Mem. de l' Acad. des Inscript.* Tom. I[231], nu apar aceşti pereţi.

În teatrul antic gradenele formau o masă solidă, motiv pentru care era nevoie de vase de rezonanţă. Pentru a evita acest inconvenient, noi construim sub gradene o boltă rampantă neîntreruptă iar în peretele de la începutul inferior al bolţii vom realiza deschizături ce corespund grinzilor de sub boltă. Apoi, toate treptele vor fi realizate din scândură finisată şi la fel de uscată, la fel şi bolta şi lojile, astfel încât să redea sunetul în integritatea sa, fără ecou.

Scena anticilor era în discordanţă cu restul teatrului. Nu pot să îmi dau seama cum se armoniza ea cu decorul complex din spatele ei. În proiectul nostru scena şi semicercul spectatorilor formează un întreg pentru care vom apela la aceleaşi organizare arhitectonică.

Dispunerea scenei este în armonie cu restul edificiului deoarece este egală cu raza teatrului, iar împreună cu fundaţia şi bolţile formează o înălţime egală cu diametrul teatrului. Dacă am fi adoptat învăţăturile lui Vitruviu, care spune că în teatre circulare înălţimea coloanelor este egală cu diametrul naosului[232], acestea ar fi fost gigantice şi disproporţionate. Dacă am fi imitat Pantheonul, în interiorul căruia coloanele nu sunt mai înalte decât jumătatea razei templului, acestea ar fi fost prea mici şi tot disproporţionate cu restul edificiului. Cine intră cu ochii închişi în Pantheon şi apoi priveşte colonadele interioare de jos în sus, rămâne marcat de eroarea perceptibilă a disproporţiei dintre micimea coloanelor în raport cu restul structurii.

Pentru a evita aceste inconvenienţe, scena este acoperită cu o boltă dintr-un singur ordin arhitectural[233]. La anticii ea

era formată din două sau trei ordine şi chiar Palladio a folosit superpozarea ordinilor[234], însă acest mod pare mic, banal şi confuz. Antablamentul şi baza ordinului nostru se repetă în întregul teatru, iar destinderea semiarcelor majore se repetă şi ea şi le determină proporţional şi pe cele minore, care sunt plasate în lojă şi în nişele scenei.

Se observă că decorul fix exprimă în formă structura sa, dar este capabil să suporte greutatea acoperişului. Însă, dacă va fi construit din lemn, grosimea sa va fi mult diminuată, aşa că se va renunţa la intercolonamentele mici de la intrare, astfel obţinându-se o vedere mai bună asupra scenei. Este posibil de a construi scena din trei intercolonamentele mari cu coloane unice, dispuse circular sau în linie dreaptă şi atunci ar fi foarte practic să se monteze decorurile mobile chiar în spatele intercolonamentului din mijloc, astfel încât să poată fi văzute şi din lateral (deoarece va fi văzut şi prin deschiderile laterale). Dacă scena este foarte lată, cum sunt cele din teatrele mari, este greu ca acestea să fie trecute peste *carrimatti*[235]; dar e posibil ele să fie prinse ca o carte şi deschise larg ca să fie vizibile din lateral. În spatele deschiderilor laterale se pot atârna cortine pictate în perspectivă, în aşa fel încât decorul din deschiderea principală să fie mai bine folosit. Mişcările decorului sunt mai uşor de rezolvat cu ajutorul scripeţilor, roţilor, sau contragreutăţilor, astfel încât acesta este fie deplasat pe verticală, fie în lateral, pentru a intra sau ieşi din scenă. Acest mecanism a fost adoptat în multe teatre cu succes. De ce să fie folosiţi mulţi maşinişti, punându-i în pericol, când aceeaşi mişcare se poate rezolva uşor, în siguranţă şi prompt cu mai puţini?

Întreg teatrul nostru este acoperit de o boltă falsă din lemn pentru a-i îmbunătăţi rezonanţa, astfel încât toţi cei aproximativ cinci mii de spectatori, cât reprezintă capacitatea teatrului, să poată şedea confortabil şi auzi la fel de bine.

Marele teatrul al lui Aliberti din Roma conţine doar două mii cinci sute de locuri dispuse într-o manieră sufocantă.

Este adevărat că în teatrul nostru nu toţi spectatorii se pot vedea unii pe ceilalţi, fiindcă cei din lojele inferioare nu îi pot vedea pe cei de deasupra lor, iar aceştia din urmă nu pot îi vedea pe cei din stal. Însă majoritatea spectatorilor se pot vedea reciproc şi toţi pot vedea scena, principalul motiv pentru care au venit la teatru.

Alte explicaţii vor însoţi desenele.

Eruditul domn Enea Arnaldi[236], de la Accademico Olimpico, a propus *ideea unui teatru similar cu cele antice, dar adaptat nevoilor moderne*[237], care este dotat cu loje. Supraintendentul va decide între ideea frumoasă a acestui cavaler savant şi aceea a domnului Ferrarese. De mult timp publicul aşteaptă ceva frumos şi nou de la domnul Co. Girolamo del Pozzo[238], ilustru cavaler veronez, care, pe lângă alte calităţi rare, stăpâneşte bine şi arhitectura.

S-ar putea obiecta faptul că scena, plasată pe diametrul semicercului, e prea mare. Ce probleme ar putea cauza această lăţime? Din contră, are avantajul că îndeplineşte deplin trei cerinţe esenţiale pentru un teatru şi anume: 1. vocea să se audă bine peste tot, 2. reprezentaţia scenică să poată fi văzută din orice punct şi 3. să permită actorilor să se mişte şi să se prezinte într-un spaţiu cât mai larg.

1. Fizica ne învaţă că vocea, sau sunetul, este vibraţia aerului ce se mişcă către urechile noastre. Această vibraţie se mişcă circular, la fel ca valurile produse de o piatră aruncată în apa liniştită. Ele se extind dinspre centru. Totuşi, spune Vitruviu, „arhitecţii antici sau vechii arhitecţi, călcând pe urmele naturii, au aşezat gradenele teatrului potrivit cu modul de împrăştiere al vocii şi, după scara sunetelor stabilită de matematicieni şi de muzicieni, s-au îngrijit ca orice sunet produs pe scenă să ajungă limpede şi plăcut la urechile

spectatorilor”[239]. De aceea, se cere ca „o sfoară întinsă de la gradenul de jos la cel de sus, să atingă toate vârfurile gradenelor. Astfel vocea nu va fi nicidecum împiedicată”[240].

În acest scop domnul Tommaso Temanza[241], arhitect erudit, cu inteligenţă superioară şi un gust desăvârşit, într-unul dintre proiectele de teatre realizate pentru Veneţia sa, a aşezat lojile în trepte, astfel încât sunetul propagat să întâlnească un plan înclinat şi astfel să se destindă. Dimpotrivă, lojile teatrelor noastre formează un perete perpendicular care reflectă sunetul ariei şi îl multiplică dezordonat şi confuz. Noi nu am renunţat la loje, dar am acordat atenţie acestei gradaţii.

2. Geometria demonstrează că într-un cerc toate unghiurile cu vârful plasat pe circumferinţă şi care au la bază acelaşi diametru, sunt egale. Din acest motiv, modelul semicircular este cel mai potrivit, deoarece din orice punct spectatorii pot vedea în mod egal reprezentaţia.

Geometria demonstrează şi că într-un segment de cerc unghiurile cu vârful pe circumferinţă care au ca bază acelaşi arc de cerc, sunt egale. Din acest motiv, scena trebuie să formeze un alt semicerc, egal şi în continuarea spectatorilor, astfel încât oricine să poată vedea întreaga acţiune indiferent la ce distanţă de diametru este reprezentată. Din acest motiv, forma teatrului nostru este circulară, iar în centrul acestui cerc sunt plasaţi muzicienii şi orchestra.

3. Scena, care este un semicerc egal cu cel al sălii va fi suficient de spaţioasă pentru a cuprinde acţiunile actorilor. Se poate obiecta că aşa nu ar fi suficient spaţiu pentru fundaluri. Însă nu cunosc teatre mari care să posede un spaţiu de fundal mai mare. Iar dacă la pictarea fundalului perspectiva este bine tratată, scena poate părea de două-trei ori mai mare decât este. Şi, dacă se foloseşte fundalul circular, la fel ca în exemplul nostru, decorul va fi suficient de vizibil.

Teatrele care nu necesită mult spaţiu pentru decorul de scenă pot fi împărţite în două segmente inegale de cerc, cel mare pentru spectatori, iar cel mic pentru scenă.

E de prisos să răspund vreunui sofist care ar vorbi despre confuzia ce s-ar crea în lipsa lojelor între rangurile şi clasele spectatorilor. Pe gradene, urmând exemplul anticilor, pot fi stabilite mai multe diferenţe între ranguri decât în loje, unde ele nu se observă.

Şi mai puţină atenţie trebuie acordată costurilor, fiindcă un asemenea teatru ca al nostru, bogat decorat în exterior şi interior şi îmbogăţit cu porticuri, grădini şi anexe pentru alte jocuri, poate părea exagerat unui suflet mic care va întreba cât poate costa un asemenea edificiu? O întrebare meschină. Cât au costat Băile lui Diocleţian, Versailles-ul, Piaţa Sf. Petru cu Obeliscul Sixtin? Atunci când avem de a face cu lucrări cu finalitate publica, în special acelea care reunesc utilul şi plăcutul, costurile nu trebuie niciodată luate în seamă, la fel cum lacedemonii nu au luat în considerare numărul inamicilor. Oricât sunt de mari cheltuielile, ele sunt făcute de stat, care cu greu se poate ruina. De fapt se va îmbogăţi datorită multiplicării afacerilor şi prin vizita continuă a turiştilor. Toate naţiunile civilizate ale Europei vin să îşi aducă omagiul şi tributul turistic Romei, oraşul etern, datorită bogăţiei ei în monumente antice şi moderne.

Mi s-a spus (câte nu mi s-au spus?) că unesc multe alte lucruri care nu au nicio legătură cu teatrul. Clădirii pentru jocuri teatrale i s-au ataşat clădiri pentru jocuri gimnastice, nu pentru că nu puteau fi separate în locuri diferite, ci pentru a le aduce în acelaşi loc, într-un spaţiu remarcabil din centrul oraşului, fapt ce ar fi foarte convenabil pentru cetăţeni să se întâlnească şi să se mişte uşor între aceste clădiri de divertisment. Anticii cunoşteau o multitudine de sporturi. Noi, poate fiindcă suntem mai ocupaţi, am redus totul la jocul cu

mingi în aer, pe masă, pe teren: fotbal[242], tenis[243], badminton[244], biliard, *trucco*[245], *bocce*[246]. De aceea promovăm asemenea sporturi care se adaugă curselor de cai, săriturilor şi înotului. Aruncarea steagurilor[247], care probabil îşi are originea în turnirurile medievale, este inutilă şi copilărească. Scrima o lăsăm barbarilor care au inventat-o şi e timpul să lăsăm la o parte şi inconfortabila spadă, care şi ea provine din vremuri feroce ce au fost înlocuite de cele ale afacerilor civilizate şi paşnice. Niciunul din aceste sporturi nu ar trebui să fie mai mult decât un mijloc de recreere practicat din când, pentru a ridica spiritul şi corpul din activităţile cotidiene. Prin urmare, un joc nu trebuie să producă nici cel mai mic efect negativ, ci, dimpotrivă, să aducă beneficii, iar din acest punct de vedere, aceste jocuri sunt excelente deoarece sunt şi plăcute şi utile. Din acelaşi motiv, nu merită numele de joc cele sedentare de cărţi, o invenţie care aduce onoare intelectului uman, pe câtă dezonoare îi aduce practica lui, fiind deseori toxică spiritului, corpului, proprietăţi şi reputaţiei. Adevăratele jocuri includ mişcare veselă şi sănătoasă pentru participanţi şi plăceri nevinovate spectatorilor. Cei care sunt responsabili de bunăstarea societăţii ştiu că jocurile sunt mijloace puternice în îmbunătăţirea ei.

Capitolul XII. Cauze şi defecte ale teatrelor şi mijloace de a le remedia

Acum, la sfârşitul expunerii, devine clar faptul că teatrul nostru e o colecţie de absurdităţi. Cu sau fără tragedie ori pastorală, comedia e dezgustătoare, opera cu muzică e un monstru, substanţa teatrului însuşi este o sumă de defecte. Îi lipsesc obiectivele măreţe, utilitatea şi delectarea. Pe bună dreptate a fost criticat de moralişti şi este disprețuit de oameni de spirit şi bun gust.

De ce asemenea buruieni se încolăcesc în jurul acestei plante frumoase, care este o parabolă a virtuţii, sau, mai mult, virtutea însăşi pusă în acţiune şi redată într-o manieră plăcută? Aceeaşi întrebare poate fi pusă despre multe alte lucruri bune, excelent concepute dar, apoi, deformate atroce.

Atunci când un spectacol vrea mai mult decât să servească distracţiei unei populaţii leneşe şi acelei părţi a naţiunii numită *lumea bună*, îi este imposibil să atragă atenţia aşa că, oricât ar fi de talentat poetul, execuţia multitudinii de detalii ale poemului său trebuie să se reducă la trivialitatea destinului său.

Sofocle, compunându-şi tragediile, lucra de fapt pentru patria sa şi în favoarea solemnităţii auguste a Republicii, fiindcă pentru greci teatrul era o afacere de stat. În Atena, Republica suporta toate cheltuielile, un arhonte le gestiona şi toate categoriile de cetăţeni erau implicate. Iar Socrate era de asemenea implicat. La fel se întâmpla şi la Roma: un edil era responsabil, se făceau colecte şi se impuneau taxe populaţiei pentru costurile reprezentaţiilor teatrale sau de alt fel şi era un delict capital deturnarea acestor fonduri către alte destinaţii,

inclusiv cele militare. Toţi magistraţii, inclusiv Cato, au participat la astfel de activităţi.

La noi, guvernul acordă o subvenţie mică teatrelor, destinată mai ales detaliilor exterioare şi pentru a evita criticile şi revoltele. Totul se bazează în iniţiativa câtorva mecena şi se află sub despotismul impresarilor.

Soarta umană face ca, pe lângă cele mai sublime eforturi de geniu, să se manifeste şi nimicnicia sa. Iar, de vreme ce în domenii serioase întâlnim atâta neglijenţă şi inconsistenţă, să nu ne mirăm că le găsim şi în arta delectării. Soarta Imperiului, dar şi soarta Teatrului, sunt opera hazardului depinzând de un concurs de circumstanţe atât bune, cât şi rele. Într-o anumită parte a Europei, se pare, un prinţ luminat a reuşit prin eforturi binevoitoare să consacre o sărbătoare a culturii şi artelor frumoase. Îşi va urma scopul, iar arta dramatică va deveni sub domnia sa cel mai măreţ monument închinat fericirii publice şi gloriei ingeniozităţii umane.[248]

Academiile de muzică, poezie şi dans nu au fost formate doar pentru a debita sonete, cântece populare, concerte şi menuete, ci, deoarece filozofia călăuzeşte, toate sunt chemate să contribuie la împlinirea dramei. Aprecierea Academiei este o garanţie a reprezentării unui spectacol în teatru. O asemenea academie utilă a fost deja înfiinţată în Parma[249] pentru a veghea asupra suveranităţii bunei educaţii. Fiecare gen de teatru a înflorit peste tot în Europa, aşa că sunt convins că şi Italia poate avea propriul său teatru adevărat, la fel ca Danemarca, unde acel suveran luminat[250] a stabilit reguli similare cu cele din Parma.

Odată teatrul purificat şi simplificat, aşa cum ar trebui să fie, adică o şcoală a virtuţii şi bunului gust, ar urma să fie corectaţi şi actorii care acum sunt compromişi şi căpătuiţi. Metoda este de a-i face să aspire la aceeaşi onoare ca şi poeţii,

a căror opere le interpretează. Esop era la fel de apreciat ca şi Sofocle.

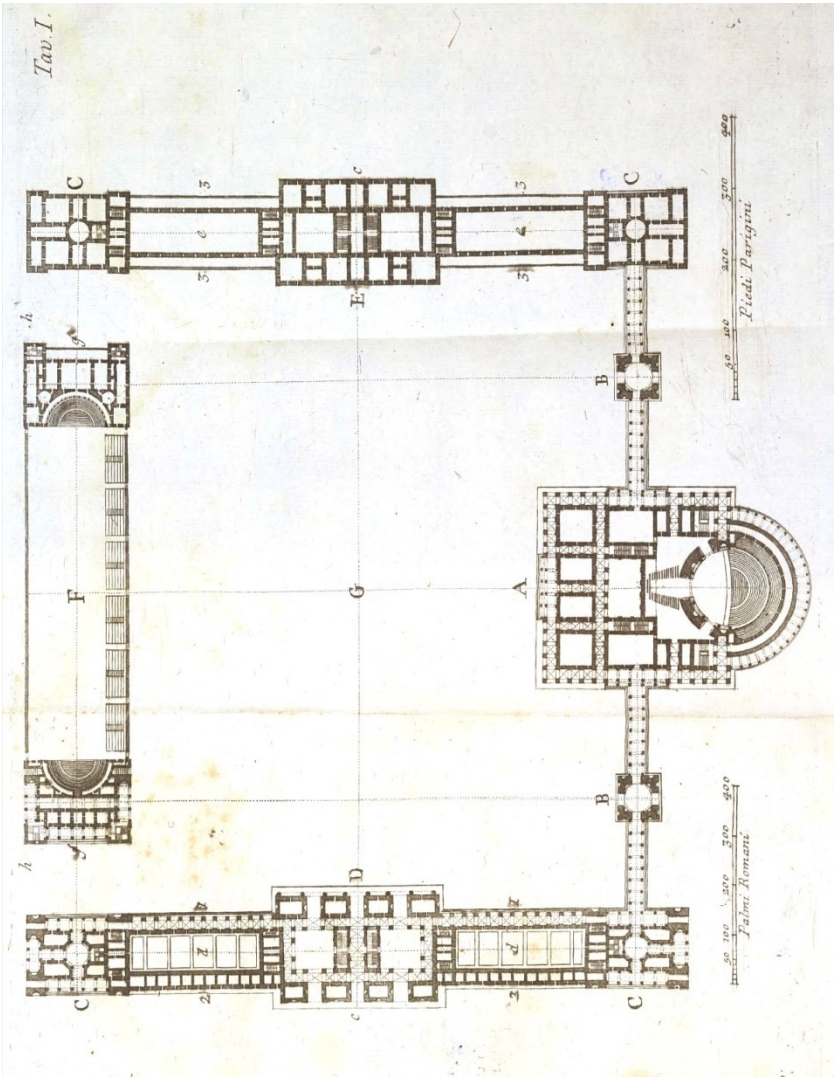
Actorii nu sunt de condamnat, deoarece sunt mercenari. Cine nu este plătit pentru profesia pe care o prestează? De la fermier la monarh, toţi muncesc pentru retribuţie. Iar teatrul nu este în sine dezonorant, devreme ce nobili, prinţi şi clerici, au avut plăcerea de a apărea pe scenă fără şi fie blamaţi. De unde reputaţia infamă atribuită artei teatrale?[251n.a.] Această reputaţie este meritată atunci când teatrul susţine corupţia şi practicile sale sunt imorale. Dacă teatrul doreşte să îşi restabilească aspiraţiile sale, el va trebui să risipească orice motiv al discreditării actorilor săi şi aceasta se va întâmpla mult mai repede dacă magistraţi nu vor permite punerea în scenă a spectacolelor care nu adaugă sobrietatea talentului cu care sunt interpretate.

Când doamnele apar pe scenă, castitatea lor este, cu siguranţă, mai expusă şi de aceea artistele îşi fac un titlu de onoare din păstrarea ei. Ea este păstrată mai bine dacă nu este descurajată prin dispreţ şi, chiar mai bine, dacă este încurajată prin apreciere şi recompense. În teatru, distincţia şi stima este acordată prin ridicarea de statui artiştilor capabili de onestitate şi excelenţă. Cele mai sublime talente, fără integritate morală nu au rădăcini, iar teatrul nu trebuie să aspire la altceva decât la uniunea dintre virtute şi plăcere.

Ilustraţii

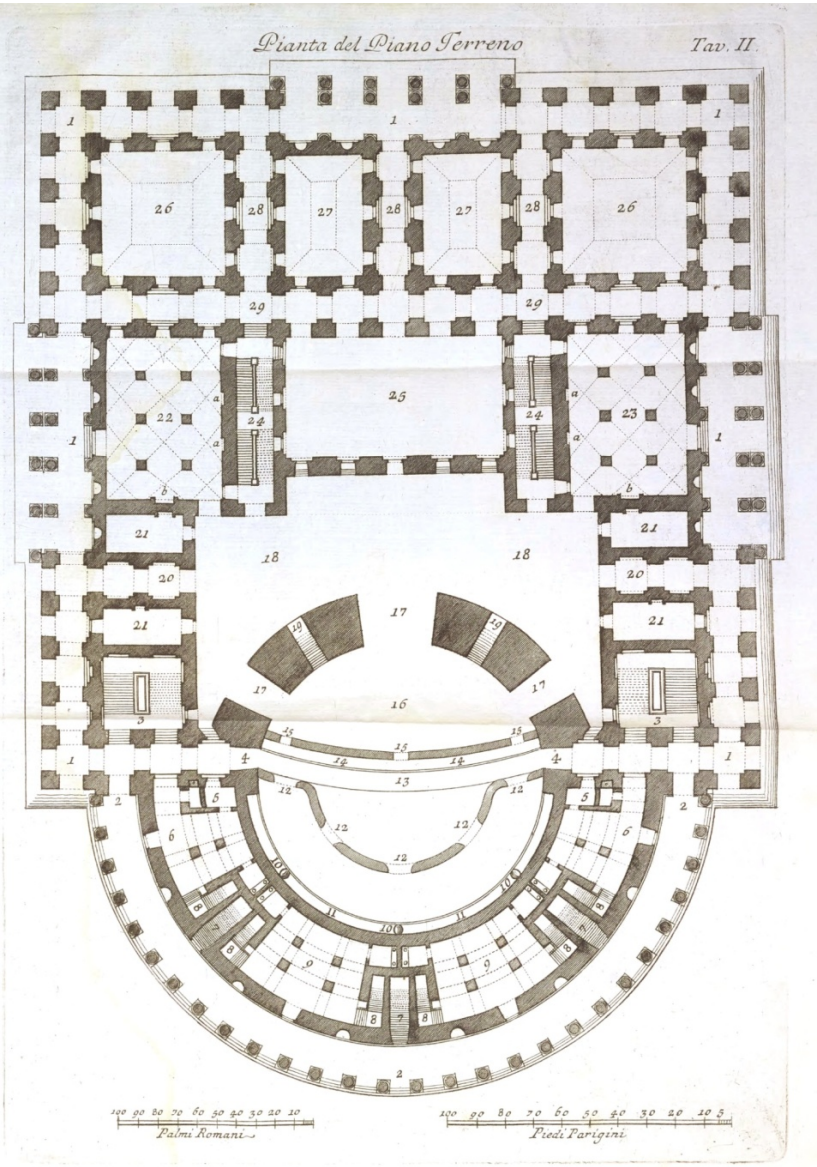
Ilustraţia I. Planul general al teatrului şi spaţiile adiacente pentru jocuri gimnastice[252]

A. Teatrul cu o piaţă mare în faţă
B. Intrare maiestuoasă prin colonade.
C. Clădiri în cele patru colţuri pentru Academiile de Sculptură, Pictură, Arhitectură şi Litere.
D. Spaţii pentru magazine, la parter şi la etaj, spaţii ce pot fi văzute în celălalt plan marcat cu **E**.
cc. Mici piaţete pentru a sublinia măreţia intrărilor.
dd. Zone pentru jocurile cu mingea prevăzute pe margine cu camere de relaxare şi garderobe.
1. Colonade având apartamente deasupra.
2. Magazine deasupra străzii.
E. Spaţii la etaj pentru Academiile de Muzică, dans şi ale diferitelor Jocuri Gimnastice.
ee. Zone pentru *Palla a corda*[253] şi *Volante*[254] prevăzute pe margine cu camere de relaxare şi garderobe.
33. Terase cu balustrade.
F. Jocuri cu mingea.
f. Parter pentru băuturi răcoritoare, vestiare, având funcţiuni similare şi la etaj, dar şi la cealaltă extremitate (g).
g. spaţii la etaj pentru plăcerile aristocraţilor, cu o colonadă acoperită deasupra unor scări circulare, prevăzute cu camere pentru biliard.
h. Două străzi largi.
G. Piaţă mare pentru sporturi ecvestre şi spectacole publice.


Tav. I.
A
B
C
D
E
F
G
Piedi Parigini
Palmi Romani

Ilustrația II. Planul parterului teatrului

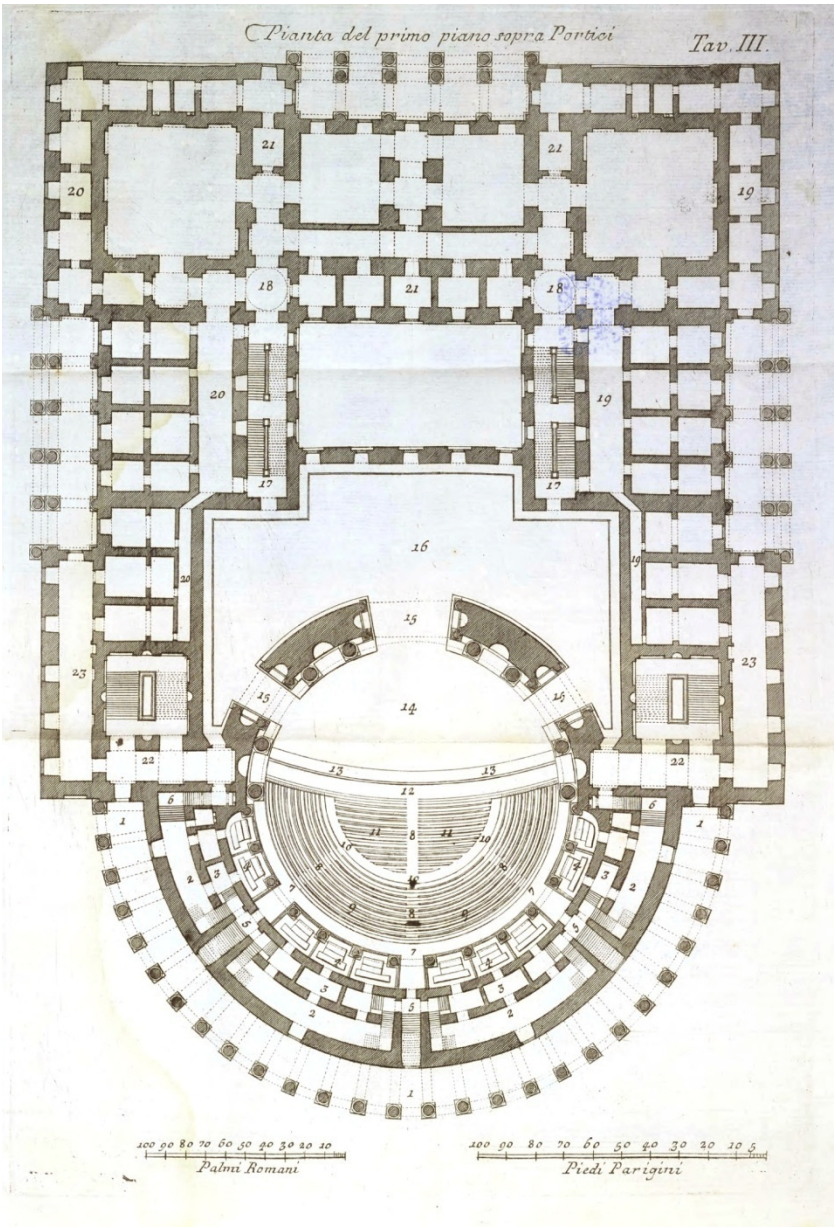
1. Colonade printre care pot trece trăsuri.
2. Colonade pentru pietoni.
3. Două scări principale pentru accesul la lojile de la etajele superioare.
4. Două intrări la stal, ce vor fi utilizate înainte începerii operei.
5. Două ghișee pentru bilete înaintea intrării, cu două camere adiacente și cu spații pentru utilități publice.
6. Birourile administrației teatrului, unde se vând biletele și se eliberează cheile lojilor, cu toalete adiacente sub scări.
7. Alte trei intrări la stal care se vor deschide la terminarea operei, astfel încât publicul să poată ieși repede.
8. Scări pentru accesul la cafenele și birourile administrative (nr. 6), fără ieșire la stradă.
9. Două cafenele mari deschise publicului, cu toalete aferente și alte utilități sub scările de acces.
10. Trei fântâni corespunzând spațiului dintre pereți care susțin bolțile rampante ce se continuă sub gradene.
11. Spațiu între pereți și panourile tapetate cu blănuri din fața zidurilor ce au rol de a reduce reverberația sunetului.
12. Deschideri în pereți care susțin bolțile rampante.
13. Culoar.
14. Orchestra.
15. Trei deschideri care duc sub scenă.
16. Scena susținută de grinzi și care poate fi văzută de toți spectatorii în mod egal.


Pianta del Piano Terreno
Tav. II.
Palmi Romani
Piedi Parigini

17. Trei deschideri în decorul permanent pentru reprezentaţiile în stil antic şi de bun gust, care merită să fie incluse în proiect.
18. Decor suspendat.
19. Două scări pentru accesul sub stal.
20. Două intrări cu rampă pentru carele şi trăsurile utilizate pe scenă în spectacolul de operă.
21. Camere pentru relaxarea actorilor, învecinate intrărilor în scenă şi prevăzute cu toalete şi garderobe plasate sub scările principale sub scări.
22. Spaţiu pentru figuraţie.
23. Spaţiu pentru gărzi şi pentru decoruri şi alte elemente de recuzită.
    a. Toalete sub scară.
    b. Sobe pentru topirea uleiului necesar lămpilor.
24. Scări duble pentru accesul în apartamentele actorilor şi pentru uzul muncitorilor (de scenă) care urcă la diferite nivele ale acesteia pentru a aranja şi manevra decorul.
25. Curte.
26. Garderoba figuraţiei şi depozit pentru echipamentele teatrului, unde pot funcţiona în timpul festivalurilor magazine care vând gustări.
27. Două cafenele pentru perioada festivalurilor. Pot folosi şi ca apartamente pentru custozii teatrului.
28. Intrare pentru pietoni utilizată în timpul festivalurilor.
29. Colonadă pentru trăsuri utilizată în timpul festivalurilor.

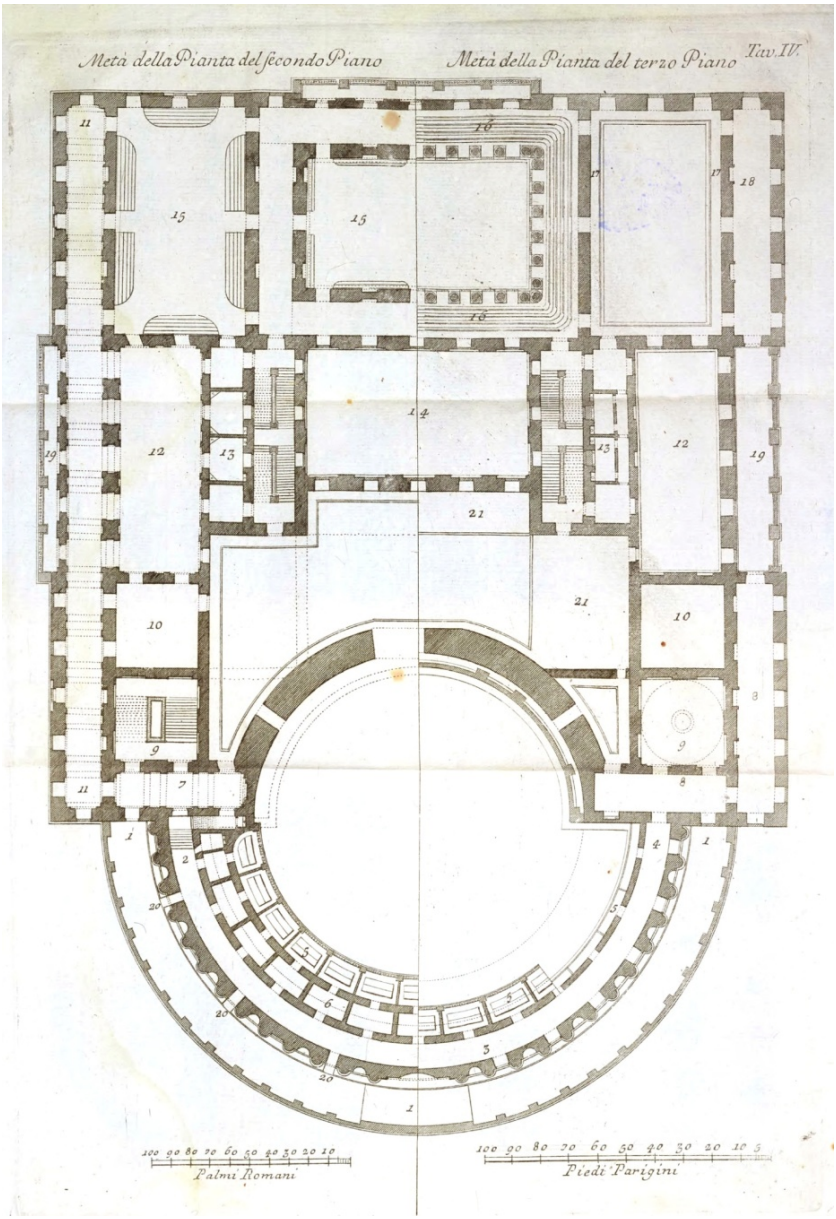
Ilustrația III. Planul etajului întâi deasupra colonadelor

1. Exteriorul colonadelor.
2. Coridor al lojilor de la etajul întâi.
3. Săli pentru bufete și garderobe.
4. Primul nivel al lojelor.
5. Podeste pentru cele trei intrări ce sunt deschise după terminarea spectacolului cu scări laterale pentru accesul în cafenele.
6. Scări către nivelurile superioare ale lojelor, cu toalete în apropiere.
7. Paliere la capătul gradenelor.
8. Scări.
9. Trepte din piatră cu bănci pentru spectatorii din stal.
10. Palier în rampă identică cu coborârea gradenelor.
11. Scaune din lemn pe rampă.
12. Culoar pentru acces la gradene.
13. Orchestra.
14. Scena.
15. Trei deschideri generoase în decor, care creează unitatea cu restul teatrului.
16. Scena.
17. Scări care duc spre apartamentele actorilor de la nivelurile superioare.
18. Podeste care ducă către apartamente.
19. Coridoarele apartamentele actrițelor.
20. Coridoarele apartamentele actorilor.
21. Pentru balerini și balerine.
22. Podeste ale scărilor principale care ducă către lojile superioare ale teatrului.
23. Camerele servitorilor.


Pianta del primo piano sopra Portici
Tav. III.
100 90 80 70 60 50 40 30 20 10
Palmi Romani
100 90 80 70 60 50 40 30 20 10 5
Piedi Parigini

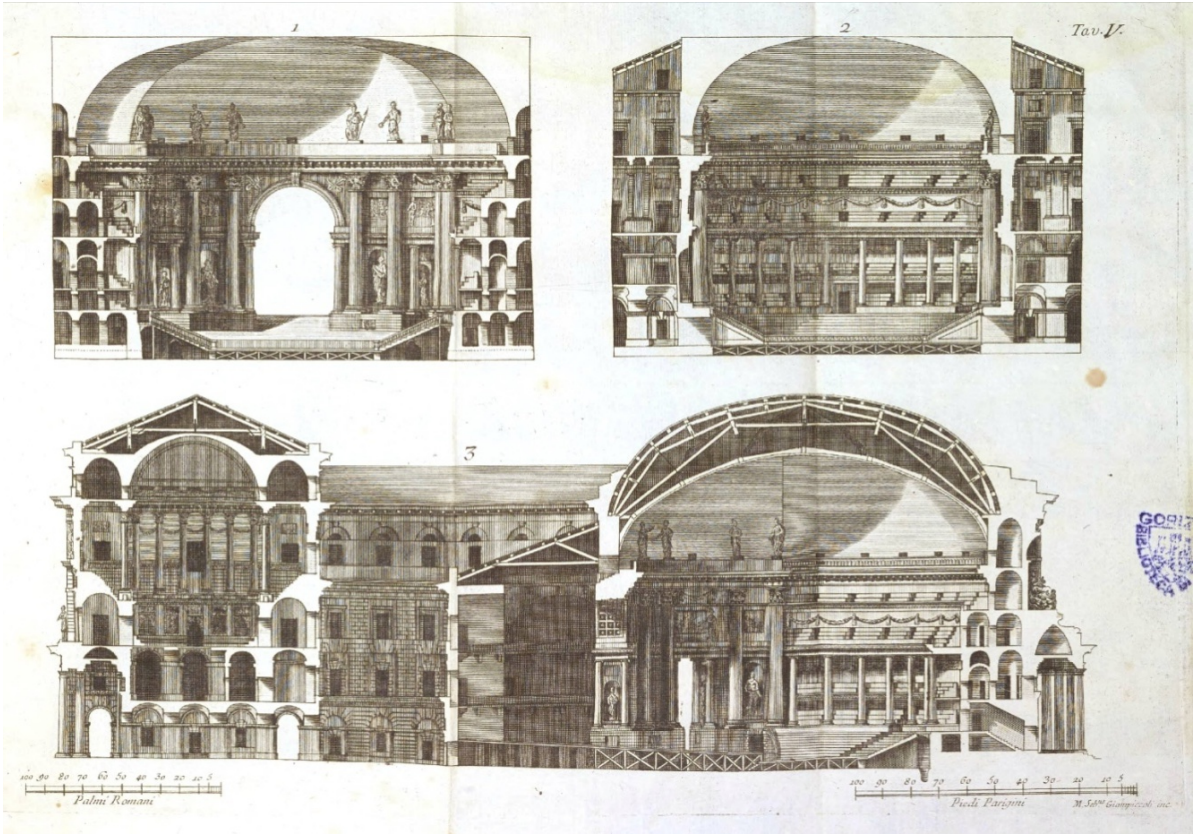
Ilustraţia IV. Planul celui de al doilea şi celui de-al treilea nivel

1. Terasă.
2. Coridor pentru lojele celui de-al doilea nivel.
3. Coridor pentru cel de-al treilea nivel.
4. Coridor pentru cel de-al cincilea nivel, sau balustrada de deasupra cornişei.
5. Loje.
6. Mici camere în spatele lojelor nivelului doi.
7. Podeste pentru acces în camere.
8. Camerele servitorilor.
9. Scări principale.
10. Camere pentru cafea şi răcoritoare.
11. Galeria celui de al doilea nivel.
12. Săli pentru jocuri şi distracţie.
13. Camere mici pentru bagaje la nivelele doi şi trei.
14. Curte.
15. Sală de dans şi repetiţii la nivelul doi.
16. Gradene pentru spectatori între nivelul doi şi trei
17. Balustradă la nivelul cel mai înalt al gradenelor antemenţionate, pentru uzul spectatorilor şi cântăreţilor din camerele de dedesubt.
18. Galerie.
19. Terasă.
20. Diferite deschideri în baza celui de al doilea nivel pentru accesul pe terasă.
21. Pod pentru sculele tâmplarilor şi pentru bazinele cu apă pentru stingerea incendiilor pe scenă.


Metà della Pianta del secondo Piano
Metà della Pianta del terzo Piano
Tav. IV.
Palmi Romani
Piedi Parigini

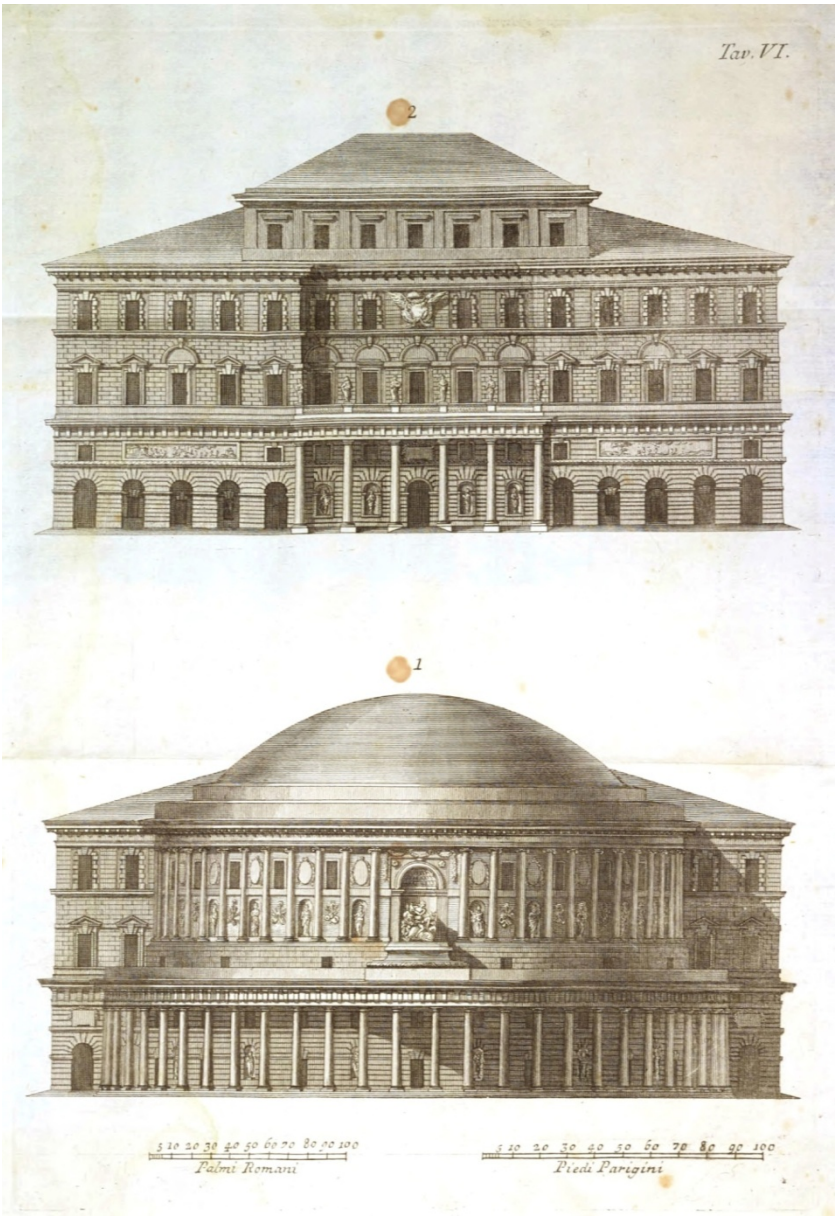
Ilustraţia V. Diferite secţiuni în elevaţie ale interiorului

1. Vedere asupra scenei, în care pot fi văzute formele celor două bolţi.
2. Secţiune transversală la nivelul centrului cercului care prezintă lojile şi gradenele. Primul nivel al gradenelor întrerupe linia coloanelor: un defect minor compensat de poziţia avantajoasă pe care o oferă spectatorilor şi de posibilitatea de a duce la interiorul apartamentelor.
3. Secţiune longitudinală a întregului interior al teatrului.


Tav. V.
1
2
3
Palmi Romani
Piedi Parigini

Ilustrația VI. Elevații exterioare

1. Elevația fațadei principale
2. Elevația uneia dintre laturi.


Tav. VI.
2
1
5 10 20 30 40 50 60 70 80 90 100
Palmi Romani
5 10 20 30 40 50 60 70 80 90 100
Piedi Parigini

Note

[1] Prima ediţie a fost publicată cu titlul *Del teatro* la Roma în 25 decembrie 1771, dar a fost interzisă de autorităţi. A urmat cea de a doua ediţie, în 1773, publicată de către Gianbatista Pasquali în Veneţia, în care sunt aduse unele modificări. Versiunea definitivă este aceea din 1794, a treia, cu titlul *Trattato completo, formale e materiale del teatro*, tradusă în acest volum.

[2] „Maestro del sacro palazzo pontificio sau apostolico" (lat. *Magister sacri palatii apostolici*), apărut în secolul al XII-lea, acoperea funcţia de teolog oficial al Papei. Pe lângă expertiza teologică, acesta se mai ocupa şi de programarea şi aprobarea slujbelor pontificale, examinarea întrebărilor şi controverselor teologice, cât şi de revizuirea şi cenzura cărţilor publicate în Roma şi acordarea dreptului de publicare *imprimatur*, îndatorire ce a durat până în 1925, când Papa Pius al IX-lea a transferat-o viceregelui vicariatului Romei.

[3] „Mecenate del libro".

[4] *Efemeridi letterarie di Roma*, revistă intelectuală care a apărut între 1772 şi 1798.

[5] *L'Europa letteraria giornale*. Revistă publicată la Veneţia între 1731 şi 1796.

[6] Modesto Fenzo, editor veneţian.

[7] Lodovico Antonio Muratori (1672 –1750), istoric şi cărturar italian, cunoscut mai ales pentru descoperirea *Fragmentului Muratorian*, cea mai veche listă a cărţilor *Noului Testament*. Francesco Milizia este influenţat de filozofia sa morală (*La filosofia morale esposta e proposta a i giovani da Lodovico Antonio Muratori Bibliotecario del Serenissimo Sig. Duca di Modena*, Angelo Targa, 1735) şi de lucrarea sa despre poezia italiană (*Della perfetta poesia italiana : spiegata e dimostrata con varie osservazioni*, Bartolomeo Soliani, Modena, 1706).

[8] Contele Francesco Algarotti (1712 – 1764), filozof, poet, eseist şi critic de artă veneţian. A scris *Saggio sopra l'opera in musica (*Per M. Coltellini, Livorno, 1763), un eseu despre opera italiană.

[9] Charles Batteux (1713 –1780) filozof şi estetician francez. Printre lucrările sale amintim o analiză a poeticilor lui Aristotel, Horaţiu, Marco Girolamo Vida şi Boileau, intitulată *Les beaux arts réduits à un même principe* (Durand, Paris, 1746) şi traduceri din Epicur.

[10] Jean le Rond d'Alembert (1717 – 1783) matematician, fizician, filozof şi enciclopedist francez. Milizia citează din eseul *De la liberté de la musique* scris în 1758.

[11] *Enciclopedia Franceză*.

[12] *Memorie dell'accademia delle iscrizioni, e belle lettere* publicată în Paris în multiple tomuri.

[13] „La Vita campestre".

[14] *Burletta* (în italiană un diminutiv de la glumă) este o operă comică de scurtă durată. În perioada Iluminismului italian servea ca *intermezzo* între actele unei opere *seria*.

[15] Înţeleasă ca rezultat al Retoricii.

[16] Francesco Milizia citează definiţia artei ca imitaţie după Charles Batteux (*Les beaux arts réduits à un même principe*, Durand, Paris, 1746, p. 47): „La Poésie est l'imitation de la belle nature exprimée par le discours mesuré, la Prose ou l'Eloquence est la Nature elle-même exprimée par le discours libre."

[17] „Le Belle Arti fanno quello che la Natura non fa". Parafrază a titlului unui capitolului cinci, intitulat „Nella bellezza l'arte può superare la natura", din *Reflexii asupra frumuseţii şi gustului în pictură*, unde acesta emite teza artei care poate înfrumuseţa natura. Tot în acest capitol Mengs defineşte şi frumosul muzical: „Prin alegeri potrivite putem îmbunătăţi Natura aşa cum se poate observa în artele Poeziei şi Muzicii. Ultima, care nu este altceva decât o colecţie a sunetelor din natură, dar care puse în măsură [*uno ordine misurato*], printr-o bună alegere primeşte un motiv şi astfel dobândeşte un spirit capabil să mişte sufletul omenesc. Acest spirit este numit Armonie." (Anton Raphael Mengs, *Opere di Antonio Raffaello Mengs*, Stamperia Pagliarini, Roma, 1787, p. 11.)

[18] În sensul în care este definit de *Enciclopedia Franceză* ca având un suflet mai mare care are un interes exhaustiv asupra tot ce se întâmplă în natură. Vezi Denis Diderot, Jean Le Rond d'Alembert; Pierre Mouchon, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, 1751-1765, vol. VII, p. 582.

[19] Bella Natura.

[20] Alexander Pope (1688 - 1744). Poet şi eseist englez.

[21] „Those rules, of old discovered, not devised,/Are nature still, but nature methodized", Alexander Pope, *An Essay on Criticism*, W. Lewis, London, 1713, versurile 88-89.

[22] O sculptură din marmură din epoca elenistică a Zeiţei iubirii. A fost supranumită *de Medici* deoarece se afla în colecţia vilei Medici din Roma.

[23] Zeuxis din Heracleea. Pictor grec din secolul al V-lea Î.Hr.

[24] *Les aventures de Télémaques, fils d'Ulysse* de François de Salignac de la Mothe-Fénelon, roman mitologic şi educativ, care relatează peripeţiile fiului lui Ulise, pornit în căutarea tatălui, publicat în 1699. Traducerea în italiană a fost foarte apreciată şi avut în secolul al XVIII-lea mai multe ediţii în 1729, 1732, 1756, 1757, 1765, 1769 şi 1793.

[25] Tito Lucrezio Caro, *Della natura delle cose libri* [*De rerum natura*], [s.e.], Amsterdam, 1754.

[26] **Nota autorului:** *Versuri*, nu rime. Cu toţii ştim că rimele sunt invenţii ale barbarilor, care nu ştiu cum să formeze versurile armonios, ci simt doar plăcerea rimei. De fapt, în majoritatea zonelor inculte ale Asiei, Americii şi Laponiei găsim exprimarea în rime. Şi, probabil, exista şi în Grecia înainte vremurilor lui Homer. Atât eleganţii greci cât şi latinii, *„quibus dedit ore rotunda Muse loqui"* [*cărora muza le-a dat talentul şi vorba frumoasă,* Horaţiu, *Arta poetică*, 323, n.t.], au depăşit prin studiu tendinţele strămoşilor lor inculţi. Odată cu formarea Imperiului Latin, rimele provenite din Sciţia au cucerit Latium-ul şi împreună cu duelurile, feudele şi alte barbarisme numite impropriu „gotice", au făcut să dispară versurile leonine [versurile leonine sunt cele care un cuvânt de la mijlocul versului rimează cu un cuvânt de la sfârşit, n.t.], fapt ce i-ar fi făcut pe Horaţiu şi pe Virgil să moară în spasme. Dar le-au plăcut lui Dante, lui Petrarca şi tuturor poeţii moderni, imitatori ale acestor bădărănii şi, astfel, versificarea a ajuns la noi, cei care s-ar putea să o păstrăm cu toate că ne pretindem a fi cu bun gust şi în plin progres cultural. Cât de măreaţă este puterea obişnuinţei!
Dacă rima este dezgustătoare în proză cum ar putea fi frumoasă în versuri? Va plăcea doar celor care au gustul şi spiritul alterat de obişnuinţă. Prin urmare nu are rost să ai spirit în abundenţă doar pentru a-l irosi în căutarea frivolă şi obscură a rimei, care slăbeşte gândirea şi de multe ori ajunge să spună altceva decât intenţiona. La ce bun acest efort pentru nimic? Cel care se străduieşte să depăşească o dificultate doar pentru a-şi aroga meritele acestei realizări este nebun, sau asemenea acelui şarlatan care înşiră seminţe de mei sperând să le vândă ca perle. Cât poate fi de răspândită dificultatea inutilă! Deviza bunului simţ este

Nisi utile est quod agimus, stulta est gloria.[27]

Versificatori, textieri de cântece, să ştiţi voi că Homer, Anacreon, Teocrit, Euripide nu au visat niciodată la zorzoane rimate şi nici să ştanţeze versuri după numere prescrise din capriciu. Studiul lor şi studiul lui Virgiliu, Horaţiu, Lucretius şi Terenţiu, nu este un studiu despre versificaţie, ci despre îmbogăţirea versului prin ritm şi armonie. Însă, sărmanii francezi, fără rimă ar rămâne aproape fără vers. Aşa cred ei. Dar marii noştri poeţi italieni versificând au fost plăcuţi şi atunci au continuat să caute rime: şi de aici stilul celor care nu vor să îşi ghideze gustul după raţiune.

[27] „Dacă nu e util ceea ce am făcut, gloria noastră este în van." Phaedrus, *Fabule*, III, 17, 12. Cea mai veche sursă a acestei maxime este, însă o

piatră funerară găsită la Alba Iulia. (Phaedrus; Terence, *The Comedies of Terence and The Fables of Phaedrus*, George Bell & Sons, London, 1887, p. 405 infra).

[28] „E premiat cel ce-mbină plăcutul cu folositorul/ Deopotrivă 'ncântând cititorul şi sfătuindu-l", Horaţiu, *Arta poetică*, 343-344, traducere de David Popescu.

[29] Aluzie la o legendă relatată de Ovidius Naso în *Metamorfoze* (cartea a XI-a). Într-o evaluare artistică în care era chemat să aleagă între Apollo şi Pan, Midias apreciază mai mult arta vulgară şi distractivă a celui de al doilea, în detrimentul artei elevate apolinice. Pentru vulgaritatea opţiunilor sale (estetice) este pedepsit să îi crească urechi de măgar semn milenar al apartenenţei la o categorie cu totul handicapată muzical dar şi al lenei spirituale.

[30] Pietro Andrea Ziani, *L' Eraclio: Dramma per musica*, ce a avut premiera în 1671 la Teatro Santi Giovanni e Paolo di Venezia.

[31] *Ibidem*.

[32] Titus Manlius Torquatus, consul al Romei intrat în conflict cu provincia Latium. Autorul se referă, probabil la opera *Tito Manlio* de Antonio Vivaldi (RV 738) care a avut premiera la Teatro Arciducale din Mantua în timpul carnavalului din 1719.

[33] Marcus Porcius Cato Uticensis (Cato cel Tânăr 95-46 î.Hr.), era cunoscut pentru integritatea lui morală şi dezgustul său faţă de corupţia din perioada sa. Metastasio a pus în scenă tragedia morţii sale în opera *Catone in Utica*, cu muzica compusă de Leonardo Vinci. A avut premiera la Teatro delle Dame din Roma în 1728.

[34] Marcus Junius Brutus (85-42 î.Hr.), politician cunoscut conducător al conspiraţiei de asasinare a lui Iulius Cezar, cunoscut pentru firea sa ursuză. Opera în cauză este *Giulio Cesare in Egitto*, compusă de Antonio Sartorio pe un libret de Giacomo Francesco Bussani, ce a avut premiera în 1676, sau cea cu acelaşi titlu, compusă de Händel pe un libret de Nicola Francesco Haym, ce a avut premiera la Londra în 1724.

[35] Dragostea fiind pasiune, trebuie stăpânită.

[36] „[quidquid] delirant Reges, plectuntur Archivi." Horaţiu, *Epistulae*, I, 2, 14. Am folosit traducerea lui Eugen Lovinescu.

[37] Referire la aria celebră din opera *Arianna* compusă de Monteverdi (premiera Mantua, 1608).

[38] **Nota autorului:** Stilul tragediei trebuie să fie grav şi impregnat de sentimente nobile, nu de inventivitate şi căutări. Cuvintele trebuie să fie clare şi simple, ca ale persoanelor serioase care se consultă asupra unor probleme importante: nimic nu e mai nepotrivit decât dorinţa de a epata.
În Italia un gen de manierism numit Purism lingvistic a devenit o instanţă care acuză de *barbarie* pe oricine ale cărui scrieri nu utilizează cuvintele

înregistrate într-o carte groasă numită printr-o metaforă ofilită *Vocabularul de la Crusca*. O limbă vie este un Mercur, pe care toate Cruschele din univers nu îl pot cuprinde. Unele cuvinte antice care nu își mai dovedesc utilitatea sunt desființate – „*verborum vetas interit ætas*" – și se nasc altele noi – „*o juvenum ritu florent modo nata, vigentque*"[39]. Alteori, fiindcă anumite cuvinte li se par unora mai expresive, ori îi par naţiunii mai melodioase, pronunţia antică este corectată desfigurând cuvântul, dar conferindu-i o mai armonioasă prezenţă în frază. Şi cine ar vrea să utilizeze astăzi *unquanquo*, *guari*, *chenti*, *vaolo* şi alte asemenea cuvinte învechite? Şi de ce nu s-ar putea utiliza cuvinte noi şi străine, dacă sunt înţelese de orice italian şi exprimă bine gândurile? Scopul principal al *Vocabularului...* nu este de a ne învăţa limba, ci de a evidenţia semnificaţiile dorite de emiţători şi puterea lor expresivă. În acest sens, *Crusca* este un rezervor de cuvinte şi de fraze care au fost şi sunt în uz şi ar trebui retipărit la fiecare două zeci de ani, adăugându-se mereu noi ediţii *Crusca*. Italienii au crezut că limba italiană e moartă (acum o cred vie) şi s-au simţit obligaţi să scrie ca şi cum ar fi trăit în secolul al XV-lea, numit Secolul de Aur, deşi a fost mai degrabă cel de Fier. Câte fraze şi cuvinte franţuzeşti, spaniole şi provensale nu pot fi văzute la Boccaccio şi la alţi scriitori pe care îi numim clasici? Iar, acum, pentru noi, galicismele şi anglicismele sunt păcate de moarte?

Vai de limba care nu se îmbogăţeşte mereu cu noi cuvinte! Dacă este adevărat că toate cuvintele sunt semne ale ideilor, pe măsură ce numărul ideilor creşte, trebuie să crească şi numărul purtătorilor acestora. De cincizeci de ani încoace observăm progresul extraordinar făcut de ştiinţele raţionale: matematică, geometrie, mecanică, astronomie, metafizică, fizică experimentală, istorie naturală, comerţ, ştiinţele militare şi modă! Toate acestea sunt sursa unor noi cuvinte, necunoscute de antici. Şi chiar dacă ideile noi au fost introduse de către străini, de ce să avem aversiune în a adopta noi semne vocale? Cuvintele, prin urmare, nu pot fi într-o mişcare perpetuă, aşa cum spune Horaţiu:

> *Multa renascentur, quæ jam cecidere, cadentque*
> *Quæ nunc sunt in honore vocabula, si volet usus,*
> *Quem penes arbitnirm est, et jus, et norma loquendi.*[40]

Ce rost are această noutate, acest uz, acest liber arbitru dacă nimeni nu are curajul să iasă din această pedanterie servilă?

Englezii, liberi în toate, îşi eliberează limba care este, prin urmare, cea mai bogată, cea mai epică, cea mai energică, împrumutând din toate limbile, artele, ştiinţele cuvintele, transpoziţiile şi inversiunile care îi sunt necesare. Totul este naţionalizat de către această naţiune liberă şi cultă. Iar noi, care adoptăm cele mai frivole mode, de ce nu le imităm libertatea raţională? Respectul excesiv faţă de limba latină ne-a făcut să neglijăm progresul limbii noastre italiene, care ar fi îmbogăţită şi îmbunătăţită dacă autorii italieni ar scrie în italiană aşa cum latinii au scris în latină, iar grecii în limba greacă veche. Mai mult, vorbirea noastră italiană ar fi

răspândită în întreaga Europă şi chiar mai departe, dacă Roma ar utiliza-o în documentele sale în locul latinei populare. Muzica italiană a făcut limbii italiene un imens serviciu.

Principala grijă a scriitorului trebuie să fie claritatea: vorbim ca să fim înţeleşi. Însă trăsătura definitorie a scriitorilor mari este stăpânirea termenilor. Însă, cum pot aceştia stăpâni şi profita de cuvinte, dacă nu au libertatea să le aleagă pe cele mai expresive şi cele mai potrivite? Oricine ştie că nu există sinonime perfecte şi că diferenţele subtile care se observă între lucruri ce par foarte asemănătoare se poate sesiza şi în cuvinte, care par, dar nu sunt similare. De aceea stilul literar pretinde noutatea şi abundenţa cuvintelor. Din aceasta se nasc precizia, eleganţa, energia în acord cu natura subiectelor care sunt tratate sau a obiectelor care sunt descrise.

Pentru a scrie bine trebuie să existe filosofia care să ne îmbogăţească cu idei. Adevărul, simplitatea, naturalul – acestea trebuie avute în vedere de fiecare scriitor. De aceea, *adio Crusca, adio retorică, adio poetică. Pedanterie... adio.*

[39] „... ita verborum vetus interit ætas,/ Et juvenum ritu florent modo nata vigentque" „Cum îşi preschimbă pădurile frunza, cu anul ce trece,/ Cade cea veche, tot astfel cuvintele mor de bătrâne/ Şi tinereşte 'nfloresc şi-au puteri cele 'ndată născute" Horaţiu, *Arta poetică*, 60-62, traducere de David Popescu.

[40] „Multe cuvinte ce-acum sunt pierdute din nou se vor naşte,
Cele ce sunt în onoare cădea-vor, cum uzul dispune,
Singuru'n stare să pună măsură şi lege'n vorbire."
Horaţiu, *Arta Poetică*, 70-73, traducere de David Popescu.

[41] Episodul este relatat de Plutarh în *Vieţile paralele*, Nicias, 29.2.

[42] **Nota autorului**: După Iustinian, până în secolul al 15-lea nu s-au compus nici tragedii, nici comedii. În secolul a XII-lea a existat o piesă muzicală intitulată *Ludus Paschalis de adventu et interitu Antechristi*. Pe scenă apăreau Papa, Împăratul, regi Franţei, Germaniei, Greciei, Babilonului ş.a.m.d., Anticristul şi Sinagoga. Mulţi dintre regi se lasă fascinaţi de Antihrist, dar, până în final, acesta e învins. Nu se ştie dacă această dramă elegantă a fost vreodată pusă în scenă.

În acele vremuri întunecate erau la modă: saltimbancii, histrionii, şarlatanii, mimii, poeţii populari şi bufonii de toate felurile. Toţi aceştia asaltau curţile nobiliare, mai ales în perioada sărbătorilor. Ca răsplată primeau arme, cai, îmbrăcăminte, bani dar frecvent şi favoruri acordate de prinţese şi înalte doamne. Asemenea canalii, deşi abjecte, au existat totuşi aproape peste tot.

[43] Prosper Jolyot de Crébillon (1674 –1762) a fost poet şi actor de tragedie francez, devenit membru al Academiei Franceze în 1731 şi considerat a fi un poet tragic superior lui Voltaire.

[44] Ben Jonson (1572 – 1637) dramaturg englez, autor al mai multor tragedii. Deşi îl secunda Shakespeare în clasificarea celor mai buni poeţi ai epocii,

Ben Jonson avea o educaţie de formaţie clasică ceea ce făcea ca piesele sale să fie mai elevate cultural şi mai apropiate de modelul aristotelian, motiv pentru care este preferat de Milizia dar şi de publicul secolului al XVIII-lea. Shakespeare va reveni în vogă în Europa de abia în secolul următor, redescoperit de romantici.

[45] Joseph Addison (1672 –1719) poet, eseist şi dramaturg englez.

[46] *Sofonisba* este o tragedie scrisă de Giovan Giorgio Trissino şi publicată în 1524.

[47] *Rosimonda* de Giovanni Rucellai, publicată la Siena în 1525.

[48] *Merope*, tragedie scrisă de Scipione Maffei şi reprezentată pentru prima dată la Modena în 1713.

[49] „Nimic în exces". Maximă extrasă din piesa lui Terenţiu, *Andria* (actul I, scena 1).

[50] „Sunt lucruri care plâng". Vergiliu, *Eneida*, I, p. 462. Sunt cuvintele lui Enea privind basoreliefurile de pe templul zeiţei Iunona, care prezentau bătăliile din Războiul Troian şi moartea prietenilor şi compatrioţilor săi.

[51] Aluzie la *Tartuffe* şi *Mizantropul* de Molière.

[52] **Nota autorului**: Începutul restauraţiei ştiinţelor şi artelor frumoase în Italia începe după căderea Constantinopolului [1453, n.t.]. Se credea că refugiaţi greci au adus cu ei literatura greacă. Însă în Constantinopol ştiinţa şi arta nu excelau, iar aceşti greci rătăcitori nu puteau preda nimic mai mult decât limba greacă. Pe de altă parte, deja cu câteva secole înainte, geniul italian se trezise – fiindcă, după un somn lung, e potrivit să te trezeşti – iar cauza care i-a scos din această letargie a fost efectele pozitive ale fanatismului Cruciadelor. Acel măcel a provocat şi efecte sănătoase şi anume slăbirea barbarului sistem feudal şi dezvoltarea comerţului, cu consecinţe în legislaţie şi cultură. Epoca acestor fericite schimbări este secolul al XI-lea. Atunci a apărut hârtia, o invenţie foarte importantă, deşi azi pare un nimic. Înainte, aceasta era greu de găsit, deoarece nu se mai puteau aduce papirusuri din Egipt din cauza arabilor, aşa că nu se putea scrie decât pe foi de pergament, care erau foarte scumpe astfel încât erau reutilizate manuscrise vechi, după ce se răzuia ce fusese scris anterior. În câte codice nu se pot observa sub scriitura nouă litere vechi ce nu au fost bine şterse? Aceasta este şi una din cauzele dispariţiei literaturii vechi. Lucrări ale lui [Titus] Livius şi Tacitus au fost şterse, pentru a face loc unor legende monastice. Prin urmare hârtia, împreună cu dezvoltarea comerţului şi alte efecte pozitive ale cruciadelor, au format mediul care a permis renaşterea talentelor italiene, de unde Dante, Petrarca, Boccaccio, [Cosmio] Bartoli, Brunelleschi, care au creat înainte de căderea Constantinopolului. Apoi cultura italiană a continuat să înflorească datorită invenţiei tiparului şi a grijii familiei Medici, a Papei şi al altor mecena generoşi.

[53] În sensul deschiderii artei italiene față de influențele stilistice europene de peste Alpi.

[54] Carlo Maria Maggi (1630–1699) cărturar, scriitor și poet italian. Deși a fost membru al Academiei de la Crusca, și-a scris piesele în dialectul milanez, fiind considerat părintele literaturii milaneze.

[55] Carlo Goldoni (1707–1793) dramaturg și libretist venețian, care a fost numit de Voltaire „Molière al Italiei". A scris în limba italiană, franceză și în dialectul venețian.

[56] Vezi nota 62.

[57] *Merope*, tragedie de Scipione Maffei care a avut premiera la Verona în 1713.

[58] Samuel Richardson, *Pamela: Or, Virtue Triumphant: A Comedy. As it was Intended to be Acted at the Theatre Royal in Drury-Lane*, [London], Samuel Lyne, 1741.

[59] „Râsul abundă în gura proștilor". Acest proverb care condamnă râsul în exces făcea parte din normele de bun simț ale epocii. Îl regăsim și într-o colecție de maxime extrase din comediile lui Menandru, numită *Maxime într-un singur vers*: „Prostul râde și atunci când nu e nimic amuzant." („Γελᾷ δ' ὁ μῶρος, κἂν τι μὴ γελοῖον ᾖ" „Menandri Sententiae", *Papyrus Iandana*, Bibliotheca Augustana, 165). Gaius Valerius Catullus are o formulare asemănătoare poemele sale: „Nimic nu este mai stupid decât un râs stupid." („Risu inepto res ineptior nulla est", poemul 39, 16).

[60] Modele de stupiditate.

[61] Spectacole de teatru de păpuși.

[62] *Zanni* sunt personajele comediilor burlești ce își au originea în Commedia dell'Arte, fiind tipologii ce aparțin grupei servitorilor (Arlecchino, Brighella, Pulcinella, Pedrolino, Scapino, Scaramuccia). Personajele produc efect comic prin acțiuni asemănătoarea gag-urilor (*lazzi*), farse (*burle*) în care sunt implicate alte personaje, datorită unor defecte precum îngustimea minții, gelozie sau înfumurare. Inteligența și ingeniozitatea lor fiind dublată și de o mișcare de scenă acrobatică, aceste personaje au fost și mai sunt, (dacă ne gândim de exemplu la filmul *La vita e bella*), foarte populare. Treptat aceste personaje au devenit iconice pentru genul respectiv, iar spectacolele se numeau și *Dei zanni*, denumire care s-a extins și a asupra actorilor, cea mai cunoscută trupă fiind, probabil *I Gelosi* (Cei zeloși) care timp de aproape patruzeci de ani, între 1569 și 1604, au avut turnee de succes în întreaga Europă. Ceea ce Francesco Milizia împreună cu mulți alți cărturari le reproșează este licențiozitatea și o lipsă de profunzime din perspectivă clasică, cât și influența negativă asupra tineretului, care avea tendința de a-i imita în spectacolele studențești.

[63] Johann Christoph Gottsched (1700–1766) a fost un filozof, autor și critic german. Colecția sa în șase volume *Deutsche Schaubühne* conține în principal traduceri din dramaturgia franceză, dar și piese proprii, cât și ale

altor autori germani. El a iniţiat o bibliografie a dramei germane, *Nötiger Vorrat zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst* şi a fost editor al mai multor jurnale de critică literară ce au stat şi ele la baza conturării criticii dramatice moderne.

[64] *Der sterbende Cato* (1732), o adaptare după tragedia lui Joseph Addison.

[65] Joseph Addison (1672 –1719) a fost eseist, poet, politician şi dramaturg englez. În 1712 a scris tragedia *Cato*, a cărei premieră a fost un succes deplin. Nu întâmplător, prologul ei a fost scris de Alexander Pope, la acea vreme foarte în vogă datorită *Eseului despre critică* publicat cu un an înainte. Tragedia, care se inspira din ultimele zile din viaţa lui Marcus Porcius Cato Uticensis, punea în dezbatere tema republicanismului versus monarhism, ce va deveni acută pe parcursul secolului în Europa.

[66] Christian Fürchtegott Gellert (1715 –1769) a fost un poet şi dramaturg german. În 1751, în cursul său inaugural ca profesor de poezie, elocvenţă şi morală de la Universitatea din Leipzig, intitulat *Pro comœdia commovente*, propunea un nou gen de comedie, *die rührende Komödie*, sau *das rührende Lustspiel*, ce va fi cunoscut în traducerea sa franceză drept *comédie larmoyante*. Noul gen încălca principiul clasic al separaţiei între comedie şi tragedie şi se definea ca un gen intermediar, burghez, înscriindu-se în noua categorie estetică a sentimentalului (*Rührung)*.

[67] *Die Betschwester*, Lustspiel, 1745. Tema piesei este asemănătoare lui *Tartuffe* de Molière: o femeie aparent pioasă este demascată ca o bigotă ipocrită, prin intrigi comice.

[68] *Die kranke Frau*, Lustspiel, 1752. Comedie scrisă după fabula cu acelaşi nume, tot a lui Gellert.

[69] Ludvig Holberg, baron de Holberg (1684 –1754) a fost scriitor, istoric şi dramaturg danez. Ca dramaturg al Teatrului Regal a tradus şi scris numeroase piese satirice fiind influenţat de Iluminism.

[70] Spaţiu, timp şi acţiune.

[71] Piesele lui Shakespeare erau respinse de critica Neoclasicismului deoarece nu se înscriau în normele de unitate clasică (loc, timp şi acţiune) şi făceau concesii publicului lipsit de cultură. Datorită libertăţii artistice şi fanteziei necenzurate de raţiune, ele erau considerate „medievale" şi „învechite".

[72] *Orfanul Zhao*, o piesă scrisă de Ji Junxiang (紀君祥) în secolul al XIII-lea şi tradusă de misionarul iezuit Joseph Henri Marie de Prémare cu titlul *Tchao Chi Cou Ell, ou Le petit orphelin de la maison du Tchao*. Este prima piesă de teatru chinezească tradusă într-o limbă europeană. A fost publicată în volumul al treilea al monografiei *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie chinoise* a istoricului iezuit, specialist în cultură chineză, antemenţionat (pp. 634–681).

[73] *L'Eroe Cinese* este un libret de operă seria scris de Pietro Metastasio. Prima reprezentație, acompaniată de muzica lui Giuseppe Bonno a avut loc la teatrul din Schönbrunn în prezența împăratul Francisc I și a împărătesei Maria Terezia. Piesa a mai fost pusă pe muzică de Johann Adolf Hasse (1753), Ferdinando Bertoni care reintitulat-o *Narbale* (1774, teatrul San Moisè, Veneția) și Domenico Cimarosa, cu titlul original (1782, teatrul San Carlo, Napoli).

[74] *L' Orphelin de la Chine* a fost scrisă de către Voltaire în 1753 în trei acte, iar apoi dezvoltată în cinci acte, versiune care a avut premiera la Comedia Franceză în 1755.

[75] Este celebra colecție de fabule indiene *Pañcatantra*. Scrisă cândva în secolul doi înaintea erei noastre, a circulat de-a lungul secolelor sub diverse traduceri în întreaga Asie Mică. Ea a pătruns în Europa prin secolul al XII-lea, provenind, probabil, din surse evreiești sau arabe. În Renaștere, sub influență arabă, a fost atribuită unui înțelept indian, numit Bidpai sau Pilpai, nume sub care a circulat în întreaga Europă. Vezi *The Instructive and Entertaining Fables of Pilpay*, S. Birt, London, 1747.

[76] Locman sau Luqman al-Hakeem a fost, în tradiția arabă, un înțelept de talia lui Solomon. Coranul îi consacră un capitol. Lui i se atribuie și o mică colecție de fabule care a fost tradusă de și publicată de Thomas Erpenius în 1615. Datorită succesului, a fost tradusă și retipărită în întreaga Europă, făcând parte, alături de *Pilpai* din bibliografia școlară a epocii. Vezi Luqmān, *Locmani Sapientis Fabulæ: et selecta quædam Arabum adagi*, traducere de Erpenius Thomas, *In typographia linguarum orientalium Erpeniana*, Leiden, 1615.

[77] Francesco Milizia constata situația de fapt în secolul al XVIII-lea când în Persia și în India teatrul dispăruse, interzis fiind de ocupația musulmană. Dar, în India au existat forme spectaculare dialogate încă din perioada Vedică, care nu au ajuns la consistența unei drame. Mai mult, în secolul al doilea înainte de Hristos apare drama clasică sanscrită, probabil datorită influenței teatrului grec și roman, prima piesă cunoscută fiind *Buddhacharita* de Aśvaghoṣa (cca. 100 Î.Hr.). Teatrul clasic indian a existat timp de mai bine de un mileniu până la cucerirea Indiei de către musulmani (sec. al X-lea). Printre cele mai cunoscute opere aparținând teatrului clasic indian amintim *Śakuntalā* de Kālidāsa și tratatul despre teatru *Nātyaśāstra*. Vezi și Keith A. Berriedale, *Sanskrit Drama in its Origin, Development, Theory and Practice*, Oxford University Press, London, 1924.

[78] „Quando era cibo il latte
Del pargoletto Mondo, e culla il bosco:
E i cari parti loro
Godean le greggie intatte,
Ne temea il Mondo ancor ferro ne tosco."

Battista Guarini, *Il pastor fido*: tragicommedia pastorale, Actul IV, scena XI, 1394-1399.
O descriere amănunțită a simbolisticii lui Guarini din aceste versuri o găsim în ediția *In Cambrigi* din 1734 la pag. 239.

[79] **Nota autorului**: În *Europa Letteraria*, un jurnal tipărit la Veneția de [Modesto] Fenzo. Acesta este un extras din prima ediție a acestei cărți, iar comentariul cenzorilor este: „Ne displace să aflăm că autorul, care pare a destina ridicolului adevăruri care în general nu sunt luate în derâdere, încearcă să descrie epoca de aur prin astfel de versuri:

«*Quando era cibo il latte*
Del pargoletto Mondo, e culla il bosco» etc.

Acestea creează ideea unei lumi infantile, pusă să doarmă într-un leagăn în pădure, leagăn care trebuie să fi fost foarte mare și în afara lumii, unde, probabil, nu se găsesc păduri. Această exagerare mai mult face plăcere urechii decât rațiunii." Deși aceste versuri par ridicole, am vrut să le citez, deoarece sunt ale unuia dintre cei mai faimoși autori italieni. Ele fac parte din piesa lui Guarini *Pastor Fideo*, actul IV, Corul. Dacă aș fi citat autorul, probabil că nu aș fi cauzat această grațioasă critică. În lipsa numelor mari care impun, câți critici noi nu ar apărea! Sunt extrem de îndatorat autorului citatului de mai sus, deși acesta „nu este convins de perfecțiunea lucrării" – adică această carte de a cărei perfecțiune nu sunt convins nici eu, în ciuda „galicismelor și dialectului roman redat (spune el) mulțumită unui stil sănătos și respectând corectitudinea limbii".
Îi mulțumesc jurnalistului pentru această apreciere pozitivă și îl asigur că voi citi pe cei mai buni autori pentru a învăța, dacă e posibil, stilul cel mai puțin deranjant urechilor delicate. Îi mulțumesc pentru acest pasaj favorabil din meschina lui rapsodie și îl felicit pentru doctrina și bunul său gust.

[80] Teocrit din Siracuza (sec. III î.Hr.), autor de poezii bucolice.

[81] Moschus, poet bucolic antic.

[82] Bion din Smirna, poet bucolic antic.

[83] Vergilius Publius Maro (70 î.Hr. – 19 î.Hr.).

[84] Bernard le Bovier de Fontenelle (1657–1757), autor francez, membru al Academiei Franceze.

[85] Orazio Vecchi (1550–1605) este cunoscut mai mult în calitate de compozitor de madrigaluri.

[86] Ottavio Rinuccini (1562 –1621) a fost poet, curtean și libretist italian. A scris libretul operei *Daphne* compusă de Jacopo Corsi și Jacopo Peri, pastorale ce au fost folosite de Peri și Giulio Caccini în crearea versiunilor la *Euridice* și librete pentru operele lui Monteverdi *L'Arianna*, *Il ballo delle ingrate* și *Zefiro torna e di soavi accenti*.

[87] Emilio de' Cavalieri (1550–) a fost compozitor, diplomat, coregraf și poet, probabil inventatorul *stile rappresentativo*. Autorul îl menționează printre

poeți datorită madrigalurilor și a operei oratoriu *Rappresentazione di Anima, e di Corpo*.

[88] Cardinalul Mazarin a promovat și s-a implicat în producția de operă din Franța între 1643, când a devenit prim ministru și până la moarea sa, în 1661. În 1646 a organizat o reprezentație operei *Egisto* de Fracesco Cavalli. Ca urmare a imensului succes cu *Eigiso*, a obținut fondurile pentru a îl invita pe celebrul compozitor Luigi Rossi în a realiza o operă grandioasă. Rossi a compus *L'Orfeo*, care a fost reprezentată în 1647 într-un decor animat de mașinării de scenă complicate realizate de un inginer de scenă redutabil, Giuseppe Torelli, iar ca protagonist, pe *castrato*-ul Atto Melani, ce avea să devină unul dintre spionii cardinalului.

[89] Scipione Maffei (1675 –1755) a fost istoric, diplomat, erudit și dramaturg italian.

[90] Urmează un pamflet la adresa uzanțelor publicului care nu acordă atenția cuvenită reprezentării.

[91] Această descriere vine în completarea aceleia pe care baronul von Pöllnitz o făcea, caustic, teatrului „delle Dame", asemuind lojele cu un coteț de găini: „Sala este imensă, așa că vocea solistului se pierde. Cele șapte rânduri de loje suprapuse dau săli un aspect de coteț de găini [Poulailler]" (scrisoare din Roma, 10 Martie, 1731; Pöllnitz, Karl Ludwig von, *Lettres et mémoires du baron de Pöllnitz, contenant les observations qu'il a faites dans ses voyages, et le caractère des personnes qui composent les principales cours de l'Europe*, H.G. Löhner, Amsterdam, 1744, p. 241). Martha Feldman (*Opera and Sovereignty: Transforming Myths in Eighteenth-Century Italy*, University of Chicago Press, 2010, pp. 260-364), care, la rândul ei îl amintește pe von Pöllnitz, abordează succint aceste jocuri erotice din lojă, în care însoțitorii așteptau și sperau să profite de efuziunile pasionale provocate de muzică doamnelor, explicând structura relațiilor din *La dama prudente* de Goldoni și reproducând un episod copios din memoriile lui Cassanova. Filmul *Farinelli* le prezintă direct și frust.

[92] „Oare v-ați ține, prieteni, ca să nu râdeți, privind pictura?" Horațiu, *Arta poetică*, 5, traducere de David Popescu.

[93] **Nota autorului:** Apostolo Zeno[94], alături de mulți alții, a condamnat drama lirică, fiindcă era plină de exagerări și, contrar bunului gust, nu urmărea nimic altceva decât plăcerea auzului.

[94] Apostolo Zeno (1669 –1750) a fost poet, libretist, jurnalist și critic de artă venețian. A scris librete pentru treizeci și șase de opere istorice, urmărind simplitatea clasică a construcției narative.

[95] *Zeii să intervină*. Primul emistih al versului *Nec Deus intersit nisi dignus vindice nodus* – („Zeii să nu intervină, decât dacă este nevoie", Horațiu, *Arta Poetică*, 191, traducere de David Popescu), prin care autorii dramatici sunt sfătuiți să nu introducă supranaturalul dacă acțiunea poate continua prin mijloace lumești.

[96] Extract din versul „Quodcunque ostendis mihi sic incredulus odi" („Orice mi-arăţi [în] aşa fel, îmi repugnă şi nu-i dau crezare", Horaţiu, *Arta poetică*, 185, traducere de David Popescu), aici cu sensul „rămân sceptic".

[97] *Molla maestra*. În sensul că pasiunile pun în mişcare acţiunea dramei, precum vela mare (*molla maestra*) corabia.

[98] Hercule Farnese este o statuie antică, semnată de un sculptor antic numit Glycon, care a fost redescoperită în 1546 şi a intrat în colecţia Cardinalului Alessandro Farnese. Acum se găseşte la Museo Archeologico Nazionale din Neapole. Statuia a devenit un model de perfecţiune estetică datorită faptului ca a fost admirată şi studiată de Michelangelo.

[99] Apollo din Belvedere este considerat, de la redescoperirea lui în secolul al XV-lea, modelul suprem de perfecţiune clasică masculină, la fel cum Venus de Medici reprezintă perfecţiunea frumuseţii feminine. Se află expus în la Vatican în galeria artei antice.

[100] „Necontenit se grăbeşte spre deznodământ." Horaţiu, *Arta poetică*, 148, traducere de David Popescu.

[101] Supranume a lui Metastasio, care în 1730, s-a mutat la Viena pentru a deveni *poeta cesareo*, poetul personal al Împăratului Carol al VI-lea.

[102] Marin Mersenne (1588 –1648), călugăr iezuit şi matematician, a efectuat studii în domeniul acusticii. Mersenne s-a înscris în ideologia Contrareformei care nega manifestările magice, explicându-le prin fenomene fizice. În acest sens, în *Quæstiones et Commentationes celeberrimæ in Genesim cum accurata textus explicatione* (Paris, 1623, 1704-1710.) el critică teoria neoplatonică a calităţilor magice ale muzicii şi în special ideile lui Marsilo Ficino. Pentru Ficino, care continua tradiţia pitagoreică şi platonică, muzica producea efecte asupra omului în funcţie de constelaţiile celeste cu care se asocia (vezi *De vita cœlitus comparanda*, III, *passim*.). Mersenne îl acuză pe Ficino că nu e un bun catolic şi neagă categoric orice legătură între stele şi efectul muzicii, observând că acesta este identic asupra psihicului uman indiferent de configuraţia celestă. Continuându-şi raţionamentul, el explică efectul vindecător a muzicii lui David asupra lui Saul prin frecvenţe potrivite care au disipat umorile toxice, iar căderea Ierihonului o explică prin intensitatea sonoră, asemănându-l cu un *forte* de orgă cere sparge ferestrele unei catedrale.

[103] Herman Boerhaave, *Academical Lectures on the Theory Of Physic. Being a Genuine Translation of His Institutes and Explanatory Comment. Collated and Adjusted to Each Other, as they Were Dictated to His Students at the University of Leyden*..., vol. IV, W. Innys, London, 1742, p. 222. Pornind de la această observaţie Boerhaave a imaginat o proteză acustică care era o piesă metalică ţinută între dinţi. El a fost preocupat de construcţia urechii şi percepţia sunetului în cazul muzicienilor profesionişti, contribuind la o explicaţie fiziologică a talentului muzical.

[104] *Mémoires de l'Académie royale des sciences*, publicaţie a Academiei Franceze.

[105] Repede, sigur şi plăcut. Principiu al vindecării enunţat de Esculap.

[106] Cynaetha. Vezi nota următoare.

[107] Polibyos, *Istoriile*, 4,21, „Muzica la Arcadieni". Polibyos pune problema rolului muzicii în formarea ethosului. Cynaethienii, locuitori ai oraşului Cynaethae din nordul Arcadiei, erau tot arcadieni. Deşi, de acelaşi neam cu restul arcadienilor, caracterul lor era cu totul diferit, ei fiind imorali şi cruzi. Polibyos explică această decădere morală prin faptul că muzica nu făcea parte din viaţa şi educaţia lor, spre deosebire de restul arcadienilor. Efectul acestui *hybris* comportamental a adus pedeapsa zeilor, oraşul fiind distrus de aetolieni în Primul Război Iliric (220-217 î.Hr.). Prin urmare, conchide Polibyos, lipsa muzicii şi a educaţiei muzicale poate avea consecinţe tragice.

[108] Vezi nota următoare.

[109] Modurile frigian şi dorian sunt singurele pe care Platon le acceptă în *Republica* sa, celelalte fiind: deprimante (mixolidian, sintonolidian) sau moleşitoare şi trândave (ionic şi lidian). Platon susţine potenţele virile dinamizante al modului frigian ce are „acea armonie care va putea imita cum se cuvine vocea şi intonaţia unui bărbat cu adevărat viteaz, unul care, în război sau în altă împrejurare, unde e loc de forţă, chiar dacă nu reuşeşte, ori e rănit sau merge spre moarte sau cade în orice altă nenorocire, îşi apără totuşi viaţa cu bărbăţie şi la locul său" (*Republica*, 399, a-b, trad. Andrei Cornea). El recomandă efectul calmant şi profund al modului dorian „în vreme de pace, unde nu e loc de forţă, ci de faptă săvârşită de bunăvoie; este vorba de un om care l-ar îndupleca pe cineva în legătură cu vreun lucru sau ar cere ceva, fie vreunui zeu prin rugăciuni, fie vreunui om prin învăţătură şi dojană; ori care, dimpotrivă, s-ar supune altuia care îl roagă, îl învaţă sau caută să-1 dezveţe de ceva. Omul nostru ar trebui să le facă pe toate acestea cugetând bine, fără trufie, ci cumpătat şi cu măsură, preţuind ceea ce se petrece." (*Republica*, 399, b-c).

[110] Galenus, *De Hippocratis et Platonis Decretis*, 9.5.

[111] *Il muggito della terra*. Sunetul ca un muget sau răcnet pe care îl produce mişcarea maselor geologice era cunoscut în Italia, regiune relativ, seismică. Îl găsim printre simptomele care anunţă cutremurele în *Dissertazione sopra le fisiche e vere cause de'terremoti* (Scotti di Cassano, Wencealao Piskaczek Fattore, Praga, 1788, p. 170). În antichitatea romană, sunetele htonice erau considerate epifanii ale unor zei sau a unor evenimente majore, motiv pentru care apar ca efecte sonore în tragedii. S-au auzit la naşterea lui Hercule, descrisă de Seneca în *Troienele* (*terra mugitu* 168-177). Alteori aceste sunete sunt un geamăt la rocilor (*petræ gemunt* – Seneca, *Agamemnon*, 468), al pământul întreg („terra.../ gemuitque penitus", Seneca, *Oedip*, 576-577) sau par a fi lătratul celor trei capete ale

câinelui Cerber care păzește intrarea în Hades („latravit Hecates turba; ter valles cavæ/sonere maestrum" – Seneca, *Oedip*, 596-570; „latratus audas Hecate" – Seneca, *Medeea*, 140).

[112] Philippe Quinault (1635–1688) nu a fost singurul colaborator statornic al lui Lully (1632-1687). Isaac de Benserade (1613–1691) i-a scris acestuia textele pentru paisprezece balete între 1654 și 1681, iar, în ceea ce privește muzica pentru spectacol, Lully a compus muzica pentru majoritatea pieselor lui Molière, adică douăsprezece piese între 1661 și 1672. După moartea marelui comediograf, Quinault i-a luat locul, fiind în centrul atenției maestrului de muzică și dans al Curții. Colaborarea celor doi începuse mai dinainte, din 1664, când Quinault scrisese versurile pentru câteva arii ale lui (Étienne Gros, *Philippe Quinault: sa vie et son œuvre*, Slatkine, 1926, pp. 84-85). Apoi Quinault și-a dovedit ingeniozitatea dramatica încă în 1655 cu *La Comédie sans comédie*, o piesă care întrunea toate genurile: pastorală, comedie, tragedie și tragicomedie, fiind pusă înscenă cu un instrumentar de tehnică scenică. În 1668 Lully a scris muzica pentru piesa lui Quinault, *La Grotte de Versailles*, iar 1673, la inițiativa și sub atenta monitorizare a lui Mazarin, cei doi pun în scenă *Cadmus et Hermione* și astfel începe o colaborare ce va dura până la moartea compozitorului și va da muzicii franceze paisprezece opere.

[113] În acest caz muzicianul îl cucerește pe poet. În 1726 Leonardo Vinci rescrie muzica pentru tragedia lui Metastasio *Didone abbandonata*, care avusese deja premiera cu doi ani înainte, pe muzica lui Domenico Sarro. În urma succesului vor urma cinci tragedii memorabile la care Leonardo Vinci va scrie prima versiune a muzicii, *Siroe rè di Persia* (1726), *Alessandro nell'Indie* (1729), *Catone in Utica* (1728), *Semiramide riconosciuta* (1729) și *Artaserse* (1730).

[114] Francesco Borromini (1599–1667) arhitect italian, discipol al lui Michelangelo, cea mai reprezentativă operă a sa fiind biserica San Carlo alle Quattro Fontane (Roma, 1641). Împreună cu Gian Lorenzo Bernini și Pietro da Cortona, au fost figuri emblematice ale arhitecturii baroce din Roma secolului al XVII-lea. Este curios faptul ca aici Francesco Milizia îl include pe Borromini printre marii arhitecți, devreme ce în *Dicționarul artelor frumoase*... îi reproșa inventivitatea barocă, criticându-l de pe poziții neoclasice că „mutilează frontispicii, forțează volutele, taie unghiurile, ondulează arhitravele și cornișele" [etc.] și „duce bizareria până la delir" (Francesco Milizia, *Dizionario delle belle arti del Disegno, estratto in gran parte dalla Enciclopedia metodica da F. M.*, s.v. Borromini).

[115] În secolul al XVII-lea Sinfonia servea prin tradiție ca preludiu a unei opere lirice. *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi (1607) are de asemenea *sinfonia* între acte, dar și în interiorul actelor.

[116] Prima parte a unui discurs oratoric antic, în care oratorul anunță subiectul. Un alt scop al exordiului este pregătirea emoțională a

ascultătorilor. În măsura în care spectacolul este un discurs i se aplică regulile retoricii, iar exordiul corespunde prologului.

[117] Giuseppe Tartini (1692–1770), compozitor italian baroc, a compus peste 80 de sonate, majoritatea pentru vioară. Faptul că se inspira din sonetele lui Petrarca este menţionat şi de Algarotti (Francesco Algarotti, *Opere del conte Francesco Algarotti*, Livorno, Marco Cortelini, 1765, vol. VIII, p. 348). Algarotti sublinia adânca legătură între muzica sonatelor sale şi sonetele lui Petrarca pe care le citea înainte de a începe o compoziţie şi „care erau descrise prin diferitele schimbări ale acompaniamentului, fără a pierde din vedere motivul sau subiectul". (*Opere del conte Francesco Algarotti*, Livorno, Marco Cortelini, 1765, vol. II, p. 282). Francesco Milizia le foloseşte ca exemplu în teza sa despre importanţa convergenţei semantice între text şi muzică, susţinând că, până şi aceste sonate compuse din inspiraţia unui mare poet de către un mare compozitor, nu pot fi înţelese deplin în lipsa versurilor.

[118] **Nota autorului**: În scena lirică din *Pigmalion* al unicului domn [Jean-Jacques] Rousseau, jucată la Lyon cu mare succes, nu toate cuvintele erau cântate, iar muzica nu servea numai pentru a umple pauzele necesare declamării. Rousseau a dorit să ne dea cu acel spectacol o idee despre ce este melopeea grecilor, despre declamaţia lor teatrală antică, deoarece muzica era expresivă, descria situaţia şi genera afecţiune, venind în continuarea intenţiilor autorului. O parte din muzică a fost compusă de acelaşi Rousseau, iar restul de domnul [Horace] Coignet [1735 –1821, violonist, cântăreţ şi compozitor francez, n. t.]. Iar ceea ce au reuşit cu înţelepciune francezii, nu s-ar putea face şi în Italia?

[119] Instrument muzical din secolul al XVI-lea, asemănător viorii dar având doar trei corzi.

[120] În această frază autorul prezintă o listă de tautologii muzicale pentru a exemplifica superficialitatea compozitorilor.

[121] *Egle*, drama pastorală de Giambattista Giraldi ce a avut premiera la Ferrara în 1546.

[122] *Aretusa*, poezie dramatică pastorală de Alberto Lollio (1563).

[123] *Aminta,* piesă pastorală scrisă de Torquato Tasso în 1573.

[124] *Parlante* este un stil caracteristic operei italiene a secolului al XIX, plasat între arie şi recitativ în care vocea, susţinută de orchestră, este folosită într-un mod mai puţin melodic.

[125] Giovanni Battista Pergolesi (1710 – 1736).

[126] **Nota autorului**: Din vremea cavalerilor şi până la finele acestui secol, la marile banchete ale principilor sau altor domni distinşi, există obiceiul ca între felurile de mâncare să fie prezentat un spectacol fără cuvinte, dar însoţit de efecte de scenă (*macchine*), în care se vedeau oameni şi animale stranii, arbori, munţi, ceaţă, marea şi corăbiile sale şi toate acestea erau

amestecate cu personaje care se mişcau prin sală sau pe scenă, reprezentând acţiuni cu temă marţială sau cavalerească, mai ales fapte ale cruciaţilor. Aceste divertismente, care aveau rolul de a distra comesenii între felurile de mâncare, au fost numite *entremets*, adică *între-mese*. Astfel au apărut *intermezzo*-ul. Astăzi *entremets* a devenit un lux prea voluptuos care se repetă zilnic şi care prezintă ochilor noştri toată lâncezeala hedonistă. Cel care se gândeşte prea mult la mâncarea sa se gândeşte puţin la virtuţile sale.

[127] *La serva padrona* este o operă bufă de Giovanni Battista Pergolesi pe un libret de Gennaro Antonio Federico.

[128] *Passaggio* sunt trecerile dintre registrele vocale. Există *passaggi* între vocea de piept, cea mediană şi cea de cap. Unul dintre scopurile şcolii clasice de canto este acela de a păstra un timbru egal la trecerea prin *passaggio*.

[129] *Sprezzatura* este o formă de *parlando-rubato* inventată de Gulio Caccini şi descrisă în prefaţa de la *Nuove Musiche…*, o nobilă neglijenţă prin care interpretul îşi permite „câteva disonanţe dar menţinându-se basul" (*Le nuove musiche di Giulio Caccini detto Romano*, Marescotti, Firenze, 1601, p. 2). Milizia critică aici utilizarea exagerată a acestui procedeu.

[130] *Volata* este un pasaj vocalizat cu mare întindere în înălţime într-o serie rapidă de note.

[131] De fapt, „pictura e poezie mută, iar poezia pictură în cuvinte" (Simonide din Ceos, apud. Plutarch, *De gloria Atheniensium*, 3). Milizia îl parafrazează aproximativ pe Simonide din Ceos, înlocuind pictura cu dansul.

[132] Lucian din Samosata (125 – 180).

[133] Lucian din Samosata, *Despre dans* (*De Saltatione*), 7.

[134] Temistocle (Themistocles, 524 î.Hr. – 459 î.Hr.) a fost un politician şi general atenian.

[135] Lacedaemonius a fost general atenian contemporan cu Pericle.

[136] Pirus din Epir a fost un rege al moloşilor, populaţie tracică şi s-a remarcat ca general în luptele sale împotriva Imperiului Roman.

[137] Despre prostituţia artistică în secolul al XVII-lea vezi: Lynn Avery Hunt, *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, Zone Books, 1996.

[138] Vezi nota următoare.

[139] Lui Batillus şi Pylade le sunt creditate formarea pantomimei în Roma. Batillus provenea din Alexandria, iar stăpânul său, Gaius Mecena l-a eliberat şi l-a susţinut în arta sa. Pylade provenea din Asia Mică şi fusese sclavul lui Octavian. Celebrii şi rivali, amândoi şi-au deschis şcoli proprii. Stilul lor era diferit. Pylade era specializat în scene solemne şi tragice, iar

mişcările sale proveneau din dansul tragic *emmeleia*. Reprezentaţiile lui Batillus erau burleşti şi licenţioase, cu mişcări din dansul comediei clasice, *cordax*.

[140] Lucian din Samosata, *Despre dans* (*De Saltatione*), 63.

[141] *Ibidem*, 64.

[142] În manualul său de dans, *Il ballarino* (1581), maestrul de dans Fabritio Caroso descrie *passeggio* ca fiind fie un dans în sine, fie o succesiune de paşi bine definiţi, o parte a unui dans. Dansurile descrise de Caroso erau performate în cadrul acelor *Canti Carnascialeschi* care au fost precursoarele operei.

[143] Un pas de dans rapid în care picioarele sunt lovite unul de celălalt, în aer.

[144] Magot cinesi.

[145] Livius, Titus, *Istoria romană*, VII, 2.

[146] „Sonată, ce vrei de la mine?" Întrebarea, aparţine filozofului Bernard Le Bovier de Fontenelle care este citat de către J.J. Rousseau la sfârşitul articolului său despre sonată din *Enciclopedia franceză*. Fontanelle ar fi fost exasperat de lipsa de conţinut semantic a muzicii instrumentale, de faptul că înţelesurile şi conţinuturile ei nu puteau fi puse în relaţie cu un text, conform paradigmei clasice şi baroce. Această controversă devenise acută în secolul al XVIII-lea când formele muzicale instrumentale s-au dezvoltat de sine stătător.
Exista în epocă o atitudine dură împotriva acestui nou gen nonfigurativ. Pe acest subiect d'Alembert scria (*Œuvres…*, Paris, 1821, pp. 543-544): „Avem mai numeroase mijloace pentru a reforma simfoniile, decât cântecele. Mai ales cele ale lui Rameau nu ne mai lasă nimic de schimbat. Printre numeroasele exemple magnifice pe care le-aş putea aminti aici, mă voi referi la Baletul florilor din *Indiile galante* unde ariile de dans atât de bine dialogate şi pitoreşti formează o scenă fără cuvinte, foarte expresivă. În această privinţa, italienii sunt mai săraci ca noi, chiar dacă avem de la ei o cantitate impresionantă de sonate. Toată această muzică pur instrumentală, fără desen sau obiect, nu vorbeşte nici spiritului şi nici sufletului şi merită întrebarea pusă de Fontanelle, *sonate que me tu veux tu?*"
Şi îşi continuă critica pe un ton de pamflet: „Autorii care compun muzică instrumentală nu produc decât zgomote fără sens, Fiindcă nu au în cap, precum celebrul Tartini, o acţiune sau o expresie pe care să o zugrăvească."
În continuare, recunoaşte că există, totuşi, sonate care au subiect menţionând *Dido abandonată* (Giuseppe Tartini, B.g 10) şi conchide că muzica, fiind „un limbaj fără vocale", simfoniile ar avea nevoie de pantomime pentru a le traduce.

[147] Xenofon, *Symposium*, *passim*.

[148] Semiramida, personaj al tragediei cu acelaşi nume a lui Voltaire, a fost regina războinică a Babilonului, fiind deseori prezentată în costum de amazoană. De aici inadecvarea ei cu crinolina.

[149] Aceste critici, adresate urmaşilor lui Ferdinando Bibiena, pe care le găsim şi la Francesco Algarotti (*Saggio sopra l'opera in musica*, Per M. Coltellini, Livorno, 1763), circulau probabil în comentariile estetice ale epocii.

[150] Este vorba de peisaje pictate, importate din China. Odată cu instituirea dinastiei Qing (1644 –1911), marile oraşe comerciale precum Yangzhou şi Shanghai au devenit centre ale artelor plastice şi exista un comerţ intens cu artefacte numite generic *china*.

[151] Nicolas Poussin (1594-1665), pictor francez cunoscut în Italia cu numele Niccolò Pussino sau Possino.

[152] Tiţian, în italiană Tiziano Vecellio (1488 – 1566), a fost pictor italian.

[153] Cunoscut mai mult cu numele Marco Ricci (1676 – 1730), a fost pictor italian.

[154] Claudio Francesco Beaumont (1696 – 1766), a fost pictor italian.

[155] Prin 1730, a apărut un nou gen de stampă numită *veduta ottica*. Aceste stampe, precursoarele cărţilor poştale, prezentau de regulă scene bucolice sau peisaje urbane spectaculoase, desenate în perspectivă. Pe lângă perspectivă, culorile şi lumina făceau deliciul privitorilor.

[156] Pratinas, originar din Philius, Peloponez, a fost printre primii poeţi tragici, contemporan cu Eschil.

[157] Agatharchus, care a trăit în secolul V î.Hr., a fost pictor, iar Vitruviu îi atribuie inventarea decorului pictat şi a perspectivei.

[158] Vitruviu, *Despre arhitectură*, VIII, 11.

[159] Philon a fost arhitect grec în secolul al IV-lea î.Hr. Este menţionat de Vitruviu (*Despre arhitectură*, VII) în cea ce priveşte proporţiile templelor.

[160] Unul dintre cei trei regi ai Capadociei care au domnit între 95 şi 51 î.Hr.

[161] Împărat al Romei între 117 şi 138.

[162] Ruinele lui se află colina din nordul oraşului Sparta.

[163] Probabil se referă al amfiteatrul din sanctuarul lui Esculap din Epidaurus.

[164] Ruinele se află la baza colinei din vestul oraşului, unde se termină creasta care coboară de la cetăţuie. Teatrul este foarte lung: aprox. 60 m de gradene la o deschidere a scenei de aprox. 25 m.

[165] Localitate în Croaţia.

[166] Este un teatru relativ mic, cu dimensiunea gradenelor de 28 m şi a scenei de 18 m. Acum recondiţionat, are adresa pe Carrer del Castell, Sagunt.

[167] Marcus Aemilius Scaurus (163 –89 î.Hr.), consul şi membru al Senatului, unul dintre cei mai influenţi politicieni romani din epocă.

[168] Gaius Scribonius Curio cel tânăr, orator, prieten cu Pompei, Iulius Cezar, Marcus Antoniu şi Cicero.

[169] Caylus, M., „Du théâtre de C. Scribonius Curion", *Histoire de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres*, vol. XXIII, 1756, pp. 369–393.

[170] **Nota autorului**: Primele teatre din Roma datează din anul 599, după fondarea lor în vremea lui cenzorilor Messala şi Cassius, dar au fost vândute la licitaţie de Scipione Nasica, iar senatul a interzis[171] construirea de teatre în oraş şi la o milă în jurul ei. Roma, militarizată detesta orice sămânţă a slăbiciunii.

[171] „aut vilem offerat histrionem", Codex Justinianus, XXXI (XXXX), 3(2). O istorie a persecutării actorilor poate fi găsită în primul capitol al cărţii *Despre arta reprezentaţiei dinainte gândite şi despre improvizaţie* scrisă de Andrea Perrucci.

[172] În Roma, inaugurat de Octavian în anul 12 î.Hr.

[173] Bazine unde se reprezentau *naumahiile* spectacole care prezentau bătălii navale celebre.

[174] Regulă menţionată şi de Vitruviu în *Despre Arhitectură*, V,3, 7.

[175] *Cuneus* – în formă de pană (lat.).

[176] **Nota autorului**: Pausanias adaugă o altă deosebire între teatrul grec şi cel roman. Acesta din urmă depăşeşte în dimensiuni pe cele ale altor popoare, iar în grandoare şi pe cel arcadian şi pe cel magalopolisian. Dar, în privinţa proporţiilor frumoase, ce teatru ar putea concura cu cel din Epidaur, proiectat de Polycletus [sculptor şi arhitect din secolul IV î.Hr. fiul sculptorului Polycletus cel bătrân, n.t.]?

[177] **Nota autorului**: Uneori forma teatrului era în întregime circulară. Pausanias relatează că Traian [împăratul Publius Aelius Traianus Hadrianus, n.t.] a construit un teatru mare cu totul circular [Pausanias, *Descrierea Greciei*, V, 12, n.t.], iar Belli[178], aşa cum susţine Maffei în a sa *Verona ilustrata* [vol. III, *passim*, n.t.], a găsit o structură asemănătoare în Candia.

[178] Onorio Belli (cca1550– 1604), medic, botanist şi cărturar, membru al Academiei Olimpice. A fost printre primi care a descris oraşul Knossos şi oraşul Candia cu vechiul Heraklion, în urma unei călătorii în Creta.

[179] Acest capitol a fost o sursă importantă de inspiraţie în epocă. Fragmente din el le găsim în articolul despre teatrul în *Dicţionarul artelor* al lui James Elmes (*A General and Bibliographical Dictionary of the Fine Art*, Thomas Tegg, London, 1826) şi din Enciclopedia Londoneză (*London Encyclopaedia or Universal Dictionary of Science, Art, Literature and Practical Mechanics: Comprising a Popular View of the Present State of Knowledge*, vol. XXII, Thomas Tegg, London, 1829). În Italia, a fost preluat în ghidul teatrelor al lui Julio Ferario (Giulio, Ferrario, *Storia e descrizione de' principali teatri antichi e moderni corredata di tavole col Saggio sull'architettura teatrale*, Giulio Ferrario, Milano, 1830, *passim*).

[180] Construit în Vicenza, între 1580-1585 de către arhitectul Andrea Palladio.

[181] Districtul nordic al Veneţiei.

[182] Campo della Carita.

[183] A fost construit de Thomas Bezzi şi deschis în 1703. Actualmente se numeşte Teatro Malibran.

[184] Inaugurat în 1755.

[185] Adică, teatre construite după modelul (cvasi)vitruvian, în care se reprezentau tragedii şi opere.

[186] Andrea Palladio (1508-1580) a fost unul dintre cei mai importanţi arhitecţi ai Renaşterii italiene.

[187] Aticul este un element de arhitectură de regulă cu rol ornamental. Este aşezat deasupra cornişei şi poate fi un zid scund sau o balustradă.

[188] L'Accademia Olimpica este o instituţie culturală din Vicenza, fondată în 1555.

[189] Numit şi Teatro Farnese.

[190] Probabil Teatro Regio Ducal, deschis în 1717 şi distrus într-un incendiu în 1776. În locul lui s-a ridicat noul teatru ce va fi supranumit și *Alla Scala*. Acest nou teatru are forma ovală și se îngustează spre scenă, prin urmare nu este cel descris de Francesco Milizia.

[191] Teatro della Fortuna.

[192] De formă ovală. Denumirea este ironică, comparând forma teatrului cu cea a oglinzilor ovale ataşate cabinetelor de machiaj (it. *toletta*, fr. *coiffeuse*), piese de mobilier obligatorii în budoarul oricărei doamne sau curtezane din epocă.

[193] Eroare de redactare, Pallas [Atena] şi Minerva sunt denumirea greacă şi romană a aceleaşi zeiţe. Statuile le reprezintă pe zeiţele Palas Atena şi Iunona.

[194] Teatro Filarmonico din Verona.

[195] Accademia Filarmonica.

[196] Secolul de Aur al Imperiului Roman (27 î.Hr. – 180 d.Hr.), cunoscut şi ca *Pax Romana*, a fost o perioadă de în care au înflorit economia, comerţul, artele şi arhitectura.

[197] Teatrul a fost terminat în 1720 şi se afla în apropiere de Piazza di Spagna. O plasare exactă a teatrelor epocii poate fi găsită pe harta Romei realizată în 1748 de Giambattista Nolli.

[198] Teatrul Tordinona a fost un ţap ispăşitor al persecuţiei teatrului în perioada Contrareformei. Construit în jurul anului 1660 la comanda contelui Giacomo d'Alibert, a fost tolerat de Papa Alexandru al VII-lea. În 1674, următorul papă, Inocenţiu al XI-lea, constatând că acolo, aşa cum susţineau moraliştilor, fuseseră puse în scenă mai multe scene obscene, va închide teatrul, transformându-l în depozit de cereale, iar în 1697 va ordona demolarea lui. După 30 de ani, Papa Clement al XII-lea va permite (şi se va implica) în reconstruirea teatrului care se va deschide în 1733 şi va pune în scenă, cuminte, doar *opere seria*. Acest teatru era contemporan cu Francesco Milizia.

[199] Carlo Fontana (1634 – 1714) a fost arhitect italian, aparţinând perioadei târzii a Barocului, a promovat reclasicizarea arhitecturii.

[200] Marchizul Girolamo Theodoli (1677 – 1766) a fost arhitect italian. Teatrul Argentina, inaugurat în 1732, este cea mai importantă operă a sa.

[201] Teatro Reale di Napoli a fost construit în 1737 la comanda regelui Carol al III-lea de Burbon, care dorea să dăruiască oraşului un nou edificiu de spectacol.

[202] Giovanni Antonio Medrano (1703 – 1760) a fost colonel brigadier în armata lui Carol al III-lea de Burbon şi arhitect.

[203] Regio Teatro di Torino.

[204] Benedetto Innocenzo Alfieri (1699 – 1767) a fost un arhitect italian, reprezentativ pentru Barocul târziu şi perioada Rococo-ului.

[205] *Piccionara* (sau *piccionaia*).

[206] Acest amplificator acustic este descris şi de Pierre Patte, în *Essai sur l'architecture théâtrale* (Paris, Moutard, 1782, pp. 79-87), ca fiind metalic, de formă semicilindrică, plasat sub întreaga podea a orchestrei. Două astfel de tuburi metalice laterale ghidau sunetul către public.

[207] Macchine di decorazione.

[208] Palatul Regal, aflat în apropiere, este încălzit de la aceeaşi centrală termică.

[209] Il Teatro Comunale di Bologna. A fost construit la comanda municipalităţii oraşului după ce un incendiu a distrus vechiul teatru, Teatro Malvese, în 1745.

[210] Antonio Luigi Galli da Bibena (1697 – 1774) a fost arhitect, scenograf, grafician şi cărturar italian. A proiectat şi construit opt teatre.

[211] Ferdinando Galli da Bibiena (1657 – 1743) a fost arhitect, scenograf şi pictor. Menţionarea tatălui său este necesară, deoarece familia Galli da Bibiena a dat mulţi artişti plastici care au jucat un rol important în artele plastice, arhitectura şi scenografia barocă italiană. Tatăl lui Ferdinando, Giovanni Maria Galli da Bibiena (1625 – 1665), a fost pictor, fratele său Francesco (1659 – 1739), arhitect, iar sora sa, Maria Oriana (1656 – 1749), pictoriţă. Din cea de a treia generaţie fac parte Alessandro (1686 – 1748) pictor şi arhitect, Giuseppe (1696 – 1757), scenograf, Antonio (vezi nota anterioară) şi Giovanni (1717 -1760), arhitect şi scenograf. A urmat Carlo (1728–1787), fiul lui Giuseppe, scenograf.

[212] *Lunette* (fr.). Element arhitectonic de forma unei bolţi semicilindrice.

[213] Jacques-Germain Soufflot (1713 – 1780) a fost un arhitect francez ce a avut o influenţă puternică asupra neoclasicismului.

[214] A fost demolat în 1826 şi reconstruit în 1831.

[215] Opéra nationale de Montpellier Languedoc-Roussillon.

[216] Théâtre du Palais-Royal. Prima construcţie a fost ridicată între 1637 şi 1641 de arhitectul Jacques Lemercier la comanda cardinalului Richelieu, dar a ars în 1763. Cea de a doua, mai mare, prima sală din Paris dedicată special operei şi care este descrisă aici, a funcţionat din 1770 până în 1781, când a fost distrusă la rândul ei de un incendiu. Trupa lui Molière a performat în acest teatru între 1660 şi 1673.

[217] Pierre-Louis Moreau-Desproux (1727–1793) a fost arhitect francez, deschizător al stilului neoclasic.

[218] Ange-Jacques Gabriel (1698–1782) a fost principalul arhitect al regelui Ludovic al XV-lea, pentru care a realizat proiecte importante ce anticipează neoclasicismul şi sunt emblematice pentru arhitectura franceză: Palatul Versailles, Petit Trianon, École militaire din Paris şi Place de la Concorde. Provine din dintr-o familie de arhitecţi care, la fel ca familia Galli da Bibiena în Italia, a contribuit din plin la zestrea edilitară a Franţei. Străbunicul Jacques a construit în secolul al XVI-lea, primăria din Rouen, bunicul lui, Jacques IV, a realizat Castelului Choisy, iar tatăl său, Jacques V, a fost prim arhitect a curţii, funcţie pe care Ange-Jacques a moştenit-o. Nu ştim de ce Francesco Milizia foloseşte iniţiala „M" când îi scrie numele, atât în acest tratat, cât şi în *Memorie degli architetti antichi e moderni*.

[219] Opéra Royal de Versailles.

[220] Royal Theatre, care a fost proiectat de arhitectul Edward Shepherd. A fost deschis în 1732 şi a funcţionat până în 1808 când a fost reconstruit.

[221] Construit în 1750 în interiorul Palatului de Vară (Keenan, P., *St Petersburg and the Russian Court, 1703-1761*, Palgrave Macmillan, New York, 2013, p. 97).

[222] Francesco Bartolomeo Rastrelli (1700–1771) a fost un arhitect italian care a profesat în Rusia. Şi Francesco Bartolomeo Rastrelli provine dintr-o familie de arhitecţi. Tatăl său Carlo Bartolomeo, a fost invitat în Rusia pentru a proiecta palatul principelui Dimitrie Cantemir şi a rămas în Sankt Petersburg până la sfârşitul vieţi sale executând mai multe lucrări de sculptură şi arhitectură pentru Ţarul Petru I. Francesco Bartolomeo i-a continuat activitatea şi, în calitate de arhitect al curţii, proiectând şi realizând pentru împărătesele Ana şi Elisabeta construcţii care sunt definitorii pentru arhitectura rusească, fiind reunite sub denumirea de stil Baroc elisabetan sau Baroc rastrelian.

[223] **Nota autorului**: Cetăţenii Romei atribuie barbarilor ruinarea acestor clădiri antice nobile. Însă cine a distrus minunatul teatru al lui Marcellus şi a aşezat magazine mizere acolo? Cine a transformat Pantheonul într-o biserică, dezbrăcându-l de marmura şi bronzul cu care era împodobit, adăugându-i două turnuleţe de clopotniţă deasupra şi l-a înghesuit cu tot felul de cocioabe? Mausoleul lui Hadrian, Septicodium-ul şi multe alte edificii sunt de nerecunoscut, deoarece au fost devalizate de coloanele şi ornamentele lor ce au fost utilizate cine ştie unde. Dacă Sixtus al V-lea ar fi

trăit mai mult, ne puteam lua rămas bun de la Colosseum care a fost distrus deoarece oricine ar fi avut puterea nu s-a preocupat să îl conserve. În şi mai proastă condiţie se află arena din Verona şi doar la iniţiativa unor cetăţeni a fost conservat, restaurându-i-se scările. Principiul oraşului Roma a fost creştinarea monumentelor păgâne, dar nu ştiu în ce măsură creştinarea Colosseum-ului, a băilor lui Diocleţian şi a altor construcţii antice serveşte artelor frumoase. Este de neînţeles cum Roma modernă a profitat atât de puţin, mai ales în arhitectură, de comorile sale antice care sunt capodopere ale Europei. Ea este foarte bogată în ceea ce priveşte clădirile private şi publice, dar grandoarea lor nu coexistă cu frumuseţea arhitecturală, iar, din acest punct de vedere, Vicenza, doar cu creaţiile lui Palladio [vezi nota 186] este incomparabil mai frumoasă decât Roma, fără a-l adăuga pe [Donato] Bramante [1444 – 1514, pictor şi arhitect italian, n.t.], San [Giovanni Antonio] Galli [1585 – 1651, pictor italian aparţinând Barocului, n.t.], [Michelangelo] Buonarotti, [Baldassare] Peruzzi [1481- 1536, pictor şi arhitect n.t.], Vignoli. Acestora îi adăugăm pe [Domenico] Fontana [1543-1607, arhitect din perioada Renaşterii târzii, n.t.], Maderni [Carlo Maderno, 1556–1629, arhitect, n.t.], [Gian Lorenzo] Bernini şi [Francesco] Borromini au fost părinţii Barocului italian, ce au fost urmaţi de o gloată care, precum tătarii, au călcat în picioare arhitectura greco-romană.

[224] **Nota autorului**: Şi anticii au avut teatre acoperite. Plinius, Cartea 36, cap. 15 (Plinius ce Bătrân, *Istoria naturală*, XXXVI, 24) menţionează un teatru proiectat de Valerius din Ostia care era acoperit permanent. Probabil erau un teatru din lemn. Iar Filostratus spune că Irod Atticul a făcut un asemenea teatru din lemn de pin: „Porro Theatrum Atheniensivus super Regilla, cum laquearibus ex cedro confectis Herodes statuit: Theatrum subaqueatum quod Corinthiis ædificavit, Atheniensi longe inferius est." („Irod a dedicat atenienilor un teatru în memoria lui Regilla şi i-a făcut acoperişul din lemn de cedru, [...] cel construit pentru corintieni este inferior celui pentru atenieni" Philostratus, *Vitae Sophistarum*, II, 1, 5).

[225] Vitruviu, *Despre Arhitectură*, I, 1, 22 şi întreg capitolul al cincilea din cartea a V-a.

[226] Acţiune sau gest comic al lui Pulcinella, sau farsă care îl are ca protagonist pe Pulcinella.

[227] Vincenzo Ferrarese (1741 -) Arhitect şi profesor de arhitectură italian. Ferrarese s-a format la Roma, secondându-l pe Francesco Milizia, apoi s-a stabilit la Neapole, unde a devenit arhitectul regelui şi a deschis o şcoală de arhitectură. În 1780 a participat la activităţile Academiei Regale din Londra, iar în 1784 a obţinut postul de profesor de arhitectură civilă la Accademia del Disegno di San Carlo alle Mortelle. Activitatea sa didactică şi profesională a fost modelată de raţionalismul iluminist şi neoclasicism. O descriere a vieţii şi activităţii sale poate fi găsită în: Thieme, Ulrich; Becker, Felix, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike*

bis zur Gegenwart, vol. IV, W. Engelmann, Leipzig, 1907, s.v. Ferrarese Vincenzo şi în Ruggiero, Raffaele, *Città d'europa e cultura urbanistica nel mezzogiorno borbonico: Il patrimonio iconografico della raccolta Palatina nella Biblioteca Nazionale di Napoli*, FedOA - Federico II University Press, Napoli, 2018.

[228] Ruinele teatrului oraşului Herculaneum, acoperit de cenuşa vulcanică a Vezuviului împreună cu cele ale Pompeiului, au fost descoperite din întâmplare în 1701. În 1738, la iniţiativa regelui Carol al II-lea de Bourbon, au început săpăturile, iar în 1753 au fost făcute descoperiri importante. În 1755 s-a format Accademia Ercolanesi, care avea ca scop studiul arheologic al sitului. În 1747, Rocco Joachim de Alcubierre a publicat un plan al teatrului în *Bullettino Archeologico Italiano* în care se poate observa forma sa perfect semicirculară, atât de apreciată de Francesco Milizia. Cel mai precis plan se găseşte în albumul *I teatro d'Ercolano alla maestà di Gustavo III, re di Svezia* realizat de Francesco Piranezi după schiţele sale din 1750.

[229] Sebastiano Serlio (1475–1554) a fost pictor, arhitect şi scenograf italian. În 1537 şi 1575 publică mai multe lucrări de arhitectura (*I Sette libri dell'architettura di Sebastiano Serlio bolognese*) în care apar schiţe scenografice pentru cele trei genuri dramatice: tragedie, comedie şi pastorală, realizate respectând regulile perspectivei. Vezi. Serlio, Sebastiano, *Tutte l'opere d'architettura, et prospettiva*, Giacomo de' Franceschi, Venezia, 1619, Libro Tezo, pp. 69-75.

[230] Vitruvius, *L'Architettura di M. Vitruvio Pollione colla traduzione Italiana e commento del Marchese B. Galiana*, Stamperia Simoniana, Napoli, 1758.

[231] Boindin, Nicolas, „Discours sur la forme et la construction du théâtre des anciens", *Mémoires de l'Académie des inscriptions*, vol. I/2, 1712, p. 138.

[232] Vitruviu se referea la temple.

[233] Ordin arhitectural desemnează o combinaţie în realizarea coloanei, incluzând capitelul şi baza, antablamentul orizontal şi relaţiile dintre ele. Există cinci ordine arhitecturale clasice, trei greceşti – cel doric, cel ionic şi cel corintic – şi două romane: cel toscan şi cel compozit.

[234] Este vorba de scena teatrului Teatro Olimpico, care are trei niveluri: primele două cu ordine corintice, iar cel de al treilea, toscan.

[235] Platforme pe roţi cu care se transportă decorul.

[236] Enea Arnaldi (1716 –1794) a fost un arhitect şi cărturar veneţian.

[237] Enea Arnaldi, *Idea di un teatro nelle principali sue parti simile a' teatri antichi all'uso moderno accomodato del conte Enea Arnaldi Accademico Olimpico*, Antonio Veronese, Verona, 1762.

[238] Girolamo del Pozzo (1718–1800), cavaler, om de cultură şi arhitect autodidact. O biografie a sa se găseşte în *Dizionario Biografico degli Italiani,* vol. 32, s.v. DAL POZZO, Girolamo

[239] Vitruviu, *Despre Arhitectură*, V,3 şi V,11.

[240] *Ibidem*, V, 3, şi V,7.

[241] Tommaso Temanza (1707 – 1789) a fost arhitect veneţian, care a contribuit la tranziţia stilistică a oraşului natal de la rococo la neoclasicism. Adept al planului circular antic al teatrului a realizat studii asupra arhitecturii lui Andrea Palladio.

[242] Pallone.

[243] Palla a corda.

[244] Volante.

[245] Joc cu bile precursorul jocului de *croquet*. A fost popular în Europa între secolele al XVII-lea şi al XX-lea.

[246] Joc asemănător celui cu bile franţuzesc (*pétanque*) care îşi are originile în Imperiul Roman.

[247] *Giuoco della picca della bandiera*. Joc constând în jonglerii cu steaguri.

[248] Probabil se referă la Frederic al V-lea al Danemarcei.

[249] L' Accademia Nazionale di Belle Arti di Parma a fost fondată în 1752.

[250] Frederic al V-lea al Danemarcei, care a construit Teatrul Regal Danez în 1748.

[251] **Nota autorului**: Fiecare artă produce în cei care o practică influenţe bune şi rele, nu numai fizice, dar şi morale. Despre vătămările fizice datorate diferitelor profesii, vedeţi cartea: *De morbis artificium*[252] a celebrului Ramazzini. Nu sunt cunoscute nici pe departe influenţele morale la care sunt expuşi profesioniştii fiecărei arte. Mai mult ar fi util a se promova acele profesii care au cele mai pozitive influenţe morale şi a le interzice sau corecta pe cele care au influenţe malefice. Agricultorul, cocoşat la sapă şi plug toată ziua, va deveni stupid şi docil în compania cuiva care exercită o profesie mai subtilă. Sculptorii şi gravorii devin calmi, pictorii capricioşi şi bizari, arhitecţii meditativi şi curajoşi. În general, artele frumoase determină blândeţe şi bunătate, iar cele teatrale, dacă sunt bine stăpânite, determină caractere ceremonioase şi oneste. Influenţele fizicii, matematicii şi, mai ales, cele ale filozofiei, sunt delicate şi benigne. Cărturarii, istoricii şi oratorii vor deveni înfumuraţi şi aroganţi fără filozofie, fără de care şi doctorii, chirurgii şi criminaliştii vor deveni nemiloşi. Judecătorii devin hiper-critici şi neîncrezători, lingviştii monotoni şi constipaţi, curtenii curaţi şi ţepeni ca o statuie. Profesiile care au ca principale ingrediente uşurinţa, inactivitatea şi aservirea, vor emana influenţe pestilente în societate. De aceea virtutea nu înfloreşte de regulă în servitori, soldaţi şi sclavi trândavi.

[252] *Giuochi Ginnastici*. O formă de gimnastică ritmică care era prezentată ca *intermezzo* în operă. Aceste jocuri își aveau originea tot în tradiția antică. Giovanni Batista Piranesi, artist pasionat de sculptura romană, le identifica pe o placă de marmură în studiul său despre sculptura în relief antică (*Fragmenta. Ichnographiæ. Veteris. Romæ/ in. Romvli. Templo*). Aceasta era o placă comemorativă în onoarea lui Timoleon (411 – 337 Î.Hr.), prețuit pentru eliminarea tiraniei, alungarea barbarilor și reconstrucția cetăților și la a cărui funeralii, memoria sa a fost onorată cu „competiții muzicale, curse de cai și jocuri gimnastice".
În secolele al XVIII-lea și a al XIX-lea au existat trupe specializate în asemenea reprezentații: Revista *La moda*, în 1813 (p. 124), anunța o *Compania Coppini* care urma să prezinte un spectacol de jocuri gimnastice, dansuri și pantomimă la Teatro del Lentasio, ce urma să fie iluminat „a giorno". În repertoriul Teatrului Ducal din Parma, (Stocchi, Allesandro, *Diario del Teatro ducale di Parma*, Giuseppe Rossetti, Parma, 1844, passim) jocurile gimnastice apar ca *intermezzo*-uri pentru comedii, drame și tragedii. În 20 octombrie 1843 a fost prezentat un *giocco d'equilibro* în care apăreau gladiatori romani (*Ibidem.,* 63). *Giornale Italiano* a promovat în 1815 turneul unui spectacol de *Giuochi Ginnastici* regizat de Destefanis și Romanine. Treptat, în decursul secolului al XIX-lea, aceste jocuri vor pătrunde în educație, făcând deliciul serbărilor școlare. În 1895 Francesco Gabrielli, profesor promotor al sporturilor a scris o carte cu această tematică. (Gabrielli, Francesco, *Giuochi ginnastici*, Hoepli, 1895).

[253] *Pallacorda* (*jeu de paume* în franceză): prima formă a jocului de tenis.

[254] *Jeu de volant* în franceză, o formă a jocului de badminton (vezi Leibs, Andrew, *Sports and Games of the Renaissance*, Greenwood Publishing Group, 2004, pp. 158-159).

Bibliografie

A. Cărţi scrise de Francesco Milizia

Del salasso
Del salasso, A. Casaletti, Roma, 1770

Del teatro
Del teatro, per Arcangelo Casaletti, Roma, 1772
Del teatro, Presso Giambattista Pasquali, Venezia, 1773
Republicat la Veneţia, editura Antonio qu. Giacomo Curti, în 1789
El teatro, obra escrita en italiano y traducida al espanol, por D. J[osè] F[rancisco] O[rtiz], En la Imprenta real, Madrid, 1789
Trattato completo, formale e materiale del teatro di Francesco Milizia (Nuova ed.), Nella stamperia di P. e G. B. Pasquali, Venezia, 1794

Dell'Arte di vedere…
Dell'Arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principi di Sulzer e di Mengs, Presso G. Pasquali, Venezia, 1781
Republicat la Genova, la editura Caffarelli, în 1786
Republicat la Veneţia, la editura G. Pasquali, în 1792
Republicat în 1798
Republicat în 1813
Dell'Arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principii di Sulzer e di Mengs, operetta di Francesco Milizia, Impr. di Alvisopoli, Venezia, 1823
Die Beurteilung des Schonen in den zeichnenden Künsten nach den Grundsitzen eines Sulzers und Mengs, aus dem

italienischen übers[etzed] von m. C. Fr. Prange, J. C. Hendel, Halle, 1785
De l'art de voir dans les beaux-arts, traduit de l'italien de Milizia, suivi Des institutions propres à les faire fleurir en France et D'un état des objets d'art dont ses musées ont été enrichis par la guerre de la liberté, par le général POMMERUEL. Par le général Pommereul, [s.e.], Paris, 1798
Arte de ver en las bellas artes del Disenio, segun los principios de Sulzer y de Mengs, escrito en Italiano por F. de M. y traducido al Castellano con notas e illustraciones por D. J. A. Cean-Bermudez, Imprenta real, Madrid, 1827

Della Incisione delle Stampe, Giuseppe Remondini e figli, Bassano, 1797

Dizionario delle belle arti...
Dizionario delle arti del disegno, Giuseppe Remondini e figli, Bassano, 1787
Dizionario delle belle arti del Disegno, estratto in gran parte dalla Enciclopedia metodica da F. M. 2 vol., [s.e.], Bassano, 1798
Republicat în 2 vol. la Milano, în 1802
Republicat în 2 vol. la Milano, la editura P. Agnelli, în 1804
Dizionario delle belle arti del disegno: estratto in gran parte dalla enciclopedia metodica, Giuseppe Remondini e figli, Bassano, 1822

Economia pubblica di Francesco Milizia, Damaso Petretti, Milano, 1803

Elementi di matematiche...
Elementi di matematiche pure secondo il metodo del sig. abbate de la Caille, Casaletti, Roma, 1771

Republicat la Veneţia, la editura Tommaso Betinelli, în 1775
Republicat la aceeaşi editură în 1796

Lettere di Francesco Milizia
Lettere di uomini illustri, Prem. stab. tip. di P. Naratovich, Venice, 1879
Lettere a Tommaso Temanza, pubblicate per la prima volta nelle nozze Muzani - Di Caldogno, Alvisopoli, Vicenza, 1823
Lettere di Francesco Milizia al conte Fr. di Sangiovanni, ora per la prima volta pubblicate, G. Renouard, Paris, 1827
Republicat la Bruxelles, la editura H. Tarlier, în 1827
Corrispondenza con D. Francesco Milizia sopraintendente alle reale fabbriche ed agente interino di S:M: in Roma da luglio 1775 a giugno 1786, Archivio di Stato di Napoli, Ministero Esteri, 1138

Le vite dei più celebri architetti...
Le vite dei più celebri architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo, precedute da un saggio sopra l'architettura, opera di Francesco Milizia edita da Venanzio Monaldini, Stamperia Paolo Giunchi Komarek, Roma, 1768
Memori degli Architetti più celebri. 2 vol. [s.e.], Roma, 1768
Memorie degli Architetti antichi e moderni. Terza edizione accresciuta e corretta dallo stesso autore Francesco Milizia. 2 vol., Stamperia Reale, Parma, 1781
Memorie degli Architetti antichi e moderni. Quarta edizione accresciuta e corretta dallo stesso autore Francesco Milizia. 2 vol., Giuseppe Remondini e figli, Bassano, 1785
Vies des Architectes anciens et modernes qui se sont rendus célèbres chez les différentes nations; Traduites de l'Italien et enrichies de notes historiques et critiques per M. Pingeron. 2 vol., Chez C.-A. Jombert, Paris, 1771
Republicată cu acelaşi titlu la editura La Haye în 1819

The lives of celebrated architects, ancient and modern: with historical and critical observations on their works, and on the principles of the art, Architectural Library, High Holborn, London, 1826

Notizie di Francesco Milizia…

Notizie di Francesco Milizia scritte da lui medesimo. Con un catalogo delle sue opere, Venezia, 1804

Notizia intorno alla sua vita, scritta da lui medesimo, col catalogo delle sue opere, Bassano, 1804

Opere complete di Francesco Milizia, riguardanti le belle arti. 9 vol., Stamperia Cardinali e Frulli, Bologna, 1826-28

I. *Opuscoli diversi*, 1826

II.-III. *Dizionario delle belle arti del disegno*, 1827

IV.-V. *Memorie degli architetti antichi e moderni*, 1827

VI.-VIII. *Principii di architettura civile*, 1827-28

IX. *Saggio di architettura civile e lettere risguardanti le belle arti*, 1827

Opuscoli diversi di F. Milizia, Cardinali e Frulli, [s.l.], 1826

Principi di architettura civile

Principi di architettura civile, 3 vol., Jacopo de Rossi, [s.l.], 1781

Principj di Architettura Civile, 3 vol., Giuseppe Remondini e figli, Bassano, [s.l.], 1785

Indice delle figure relative ai Principij di architettura civile di Francesco Milizia disegnate ed incise in ventisette tavole da Gio. Battista Cipriani sanese, nella Stamperia Salomoni, Roma, 1800

Principj di architettura civile di Francesco Milizia. Seconda edizione, veneta, riv., emendata, ed accresciuta di figure disegnate ed incise in Roma da Gio. Battista Cipriani sanese, 3 vol., Giuseppe Remondini e figli, Bassano, 1804

Principj di architettura civile, 3. ed. rev., emend. ed accresciuta di figure disegnate ed incise in Roma da Gio. Battista Cipriani sanese, 3 vol., Giuseppe Remondini e figli, Bassano, 1813

G. Antolini, F. Milizia, *Osservazioni ed aggiunte ai Principii di architettura civile di Francesco Milizia/ proposte agli studiosi ed amatori dell'architettura dal prof. Giovanni Antolini*, A.F. Stella e Comp., Milano, 1817

Republicat în 3 vol. la Bassano, în 1825

Principj di architettura civile, Tipi di V. Ferrario, [s.l.], 1827

Principj di architettura civile, prima edizione Milanese illustrata da Giovanni Antolini, con 36 tavole, in rame. Milano, [s.l.], 1832

Principi di architettura civile, illustrati da Giov. Antolini, 2a ediz. migliorata da L. Masieri Majocchi, Milano, 1847

Principj di architettura civile, illus. dal Giovanni Antolini con nuove osservazione e note in aggiunta alle già edite del 1817, 3. ed migliorata per cura del Luigi Masieri, [s.e.], Milano, 1853

Republicat în 3 vol. la editura Giuseppe Remondini e figli din Bassano, în 1875

Roma. Delle belle arti del disegno

Roma. Delle belle arti del disegno, Parte prima: dell'Architettura Civile, Giuseppe Remondini e figli, Bassano, 1787

Republicat la Bologna, în 1823

Scelta di operette di Francesco Milizia, Alvisoli, Venezia, 1826

Republicat la Bologna, în 1826

Traduceri

Introduzione alla storia naturale e alla geografia fisica di Spagno di Gugliemo Bowles; pubblicata e commentata dal cavaliere D. Giuseppi Niccola d'Azara, e dopo la seconda edizione Spagnola più arricchita di note. Tradotta da Francesco Milizia. 2 vol., Stamperia reale [Bodoni], Parma, 1783

La storia dell' astronomia de M. Bailly, ridotta in compendio dal signor Francesco Milizia, [s.e.], Bassano, 1791

B. Surse citate de Francesco Milizia în *Tratat...*

(ediţiile consultate de traducător)

1. Alembert, Jean Le Rond d', *De la liberté de la musique*, ediţie de Jean-Antoine-Nicolas de Caritat marquis de Condorcet, A. Belin, Paris, 1821
2. Algarotti, Francesco, *Saggio sopra l'opera in musica,* Per M. Coltellini, Livorno, 1763
3. Arnaldi, Enea, *Idea di un teatro nelle principali sue parti simile a' teatri antichi all'uso moderno accomodato del conte Enea Arnaldi Accademico Olimpico*, Antonio Veronese, Verona, 1762
4. Batteux, Charles, *Les beaux arts réduits à un même principe*, Durand, Paris, 1746
5. Boerhaave, Herman, *Academical lectures on the theory of physic. Being a genuine translation of his Institutes and explanatory comment. Collated and adjusted to each other, as they were dictated to his students at the University of Leyden*, vol. IV, W. Innys, London, 1742
6. Boindin, Nicolas, „Discours sur la forme et la construction du théâtre des anciens", *Mémoires de l'Académie des inscriptions*, vol. I/2, 1712, p. 138

7. Caylus, M., „Du théâtre de C. Scribonius Curion", *Histoire de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres*, vol. XXIII, 1756, pp. 369–393
8. *Codex iustinianus*, traducere de Paul Krueger, APVD Weidmannos, Berlin, 1877
9. Diderot, Denis; Alembert, Jean Le Rond d'; Mouchon, Pierre, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, [s.e.], Paris, 1751
10. Galenus, *De Hippocratis et Platonis decretis opus eruditum*, Cratander, [s.l], 1535
11. Guarini, Battista, *Il pastor fido: tragicomedia pastorale*, G. Thourlbourn, In Cambrigi, 1734
12. Halde, Jean-Baptiste du, *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*, vol. I, ediție de Jean Baptiste Régis, P.G. Lemercier, Paris, 1735
13. Horațiu, Flaccus Q., *Arta poetică*, traducere de David Popescu, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1936
14. Horațiu, Flaccus Q., *Satire şi epistole*, traducere de Eugen Lovinescu, Editura Naţională Ciornei, Bucureşti, 1935
15. Livius, Titus, *Istoria romană*, Tipografia Academiei Române, 1884
16. Lucretius Carus, Titus, *Della natura delle cose libri*, [s.e.], Amsterdam, 1754
17. Luqmān, *Locmani Sapientis Fabulæ: et selecta quædam Arabum adagi*, traducere de Erpenius Thomas, In Typographia linguarum orientalium Erpeniana, Leiden, 1615
18. Maffei, Scipione, *Verona illustrata*, vol. I–IV, Per Jacopo Vallarsi e Pierantonio Berno, Verona, 1731
19. Mengs, Anton Raphael, *Opere di Antonio Raffaello Mengs*, ediție de Jissepe Nicola Azara, Stamperia Pagliarini, Roma, 1787

20. Mersenne, Marin, *Quæstiones et Commentationes celeberrimæ in Genesim cum accurata textus explicatione*, [s.e.], Paris, 1623
21. Milizia, Francesco, *Memorie degli Architetti più celebri*, [s.e.], Roma, 1768
22. Mothe-Fénelon, François de Salignac de la, *Les aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Guillaume Zerletti, Venezia, 1768
23. Muratori, Lodovico Antonio, *Della perfetta poesia italiana: spiegata e dimostrata con varie osservazioni, Bartolomeo Soliani*, [s.e.], Modena, 1706
24. Muratori, Lodovico Antonio, *La filosofia morale esposta e proposta ai giovani da Lodovico Antonio Muratori Bibliotecario del Serenissimo Sig. Duca di Modena*, Angelo Targa, [s.l.], 1735
25. Ovidiu, Publius Naso, *Ovidiu: Metamorfoze*, traducere de Ion Florescu, Editura Academiei Republicii Populare Române, Bucureşti, 1959
26. Pausanias, *Description of Greece*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1918
27. Pausanias, *Description of Greece*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1918
28. Phaedrus; Terence, *The Comedies of Terence and The Fables of Phaedrus*, George Bell & Sons, London, 1887
29. Philostratus, "Philostratus the Athenian", în *Vitae Sophistarum*, vol. 2, B. G. Teubneri, Lipsiae, 1871
30. Plinius the Elder, *Natural History*, Taylor and Francis, London, 1855
31. Plutarh, *Vieţile paralele*, vol. I–V, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1960
32. Polibyos, *Istoriile*, vol. I, II, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1966

33. Pope, Alexander, *An essay on criticism*, W. Lewis, London, 1713
34. Ramazzini, Bernardino, *De morbis artificum diatriba*, Josephum Corona, Venezia, 1743
35. Samosata, Lucian of, "The Dance", în *Lucian of Samosata, complete works in 8 volumes*, vol. V, traducere de A. M. Harmon, William Heinemann, London, 1913, pp. 209–290.
36. Serlio, Sebastiano, *Tutte l'opere d'architettura, et prospetiua*, Giacomo de' Franceschi, Venezia, 1619.
37. Terence, „Andria", în *The Comedies of Terence*, Harper and Brothers, New York, 1874
38. Vergilius, Publius Maro, *Eneida*, traducere Eugen Lovinescu, Albatros, Bucureşti, 1978
39. Vitruvius, *L'Architettura di M. Vitruvio Pollione colla traduzione Italiana e comento del Márchese B. Galiana*, Stamperia Simoniana, Napoli, 1758
40. *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Giovanni Alberti, Venezia, 1612
41. Xenophon, „Symposium", în *Xenophon in Seven Volumes*, vol. IV, William Heinemann, London, 1979
42. Ziani, Pietro Andrea, *L' Eraclio: Drama per musica*, Giovanni Jecklino, Monaco, 1690

C. Surse citate în notele traducătorului

1. Alcubierre, Rocco Joachim de, „Planul teatrului Herculaneum", *Bullettino Archeologico Italiano*, vol. I, 1862
2. Alembert, Jean Le Rond d', *Œuvres de d'Alembert*, A. Belin, Paris, 1821
3. Arts and Theatre Institute, *Theatre Database*, https://www.theatre-architecture.eu, data accesării 15 martie 2019
4. Berriedale, Keith A., *Sanskrit Drama in its Origin, Development, Theory and Practice*, Oxford University Press, London, 1924
5. Caccini, Giulio, *Le nuove musiche di Giulio Caccini detto Romano*, Marescotti, Firenze, 1601
6. Caroso, Fabritio, *Il Ballarino*, Francesco Ziletti, Venezia, 1581
7. Cassano, Scotti di, *Disertazione sopra le fisiche e vere cause de'terremoti*, Wencealao Piskaczek Fattore, Praga, 1788
8. Catullus, Gaius Valerius, *The poems of Gaius Valerius Catullus*, traducere de Charles Stuttaford, G. Bell, London, 1912
9. Corbiau, Gérard, *Farinelli*, [film], 1994
10. Elmes, James, *A general and bibliographical Dictionary of the Fine Art, Thomas Tegg*, London, 1826
11. Feldman, Martha, *Opera and Sovereignty: Transforming Myths in Eighteenth-Century Italy*, University of Chicago Press, 2010
12. Ferrario, Giulio, *Storia e descrizione de' principali teatri antichi e moderni corredata di tavole col Saggio sull'architettura teatrale*, Giulio Ferrario, Milano, 1830

13. Filippi, Domenico Antonio, D. A. Filippis *Neueste theoretisch-praktische Italienische Sprachlehre für Deutsche*, E. H. Sechsen, Nürnberg, 1829
14. Francesco Milizia, *Opuscoli diversi di F. Milizia rasguardanti le belle arte*, Stamperia Cardinali e Frulli, Bologna, 1826
15. Gabrielli, Francesco, *Giuochi ginnastici*, Hoepli, [s.l.], 1895
16. Gellert, Christian Fürchtegott, "Abhandlung für das rührende Lustspiel", https://gutenberg.spiegel.de/buch/abhandlung-fur-das-ruhrende-lustspiel-3717/1, data accesării 23 martie 2019
17. Gros, Étienne, *Philippe Quinault: sa vie et son œuvre*, Slatkine, Geneve, 1926.
18. Halde, Jean-Baptiste du, *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*, vol. III, ediție de Jean Baptiste Régis, P.G. Lemercier, Paris, 1735
19. Horace, *Q. Horati Flacci sermones et epistulæ*, Allyn and Bacon, Boston, 1901
20. Hunt, Lynn Avery, *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, Zone Books, New York, 1996
21. Istituto della Enciclopedia Italiana, „Enciclopedia Treccani", http://www.treccani.it/enciclopedia/, data accesării 29 martie 2019
22. Istituto della Enciclopedia Italiana, *Dizionario biografico degli Italiani*, 1960
23. Junxiang, Ji, „Tchao Chi Cou Ell, ou Le petit orphelin de la maison du Tchao", în Jean-Baptiste Du Halde (ed.), *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*, vol. III, traducere de Joseph Henri Marie de Prémare, P.G. Lemercier, Paris, 1735, pp. 634–681

24. Keenan, P., *St Petersburg and the Russian Court*, 1703-1761, Palgrave Macmillan, New York, 2013
25. Leibs, Andrew, *Sports and Games of the Renaissance*, Greenwood Publishing Group, Westport, 2004
26. Maffei, Scipione, *Merope*, L. Simion, Berlin, 1884
27. Menandros , „Menandri Sententiae", [incunabul scanat], https://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S_ante03/Menandros/men_gn00.html, data accesării 18 martie 2019
28. Metastasio, Pietro; Libretto for (work): Vinci, Leonardo, *Catone in Utica : tragedia per musica*, Stamperia del Bernabò, Roma, 1728
29. Milizia, Francesco, *Dizionario delle belle arti del Disegno, estratto in gran parte dalla Enciclopedia metodica da F. M.,* Cardinali e Frulli, Bologna, 1827
30. Nolli, Giambattista, *Nuova pianta di Roma*, [s.e.], Roma, 1748
31. Patte, Pierre, *Essai sur l'architecture théâtrale, ou De l'ordonnance la plus avantageuse à une salle de spectacles, relativement aux principes de l'optique et de l'acoustique*, Moutard, Paris, 1782
32. Perrucci, Andrea, *Despre arta reprezentaţiei dinainte gândite şi despre improvizaţie*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1982
33. Philostratus, Flavius, *Philostratorum quae supersunt omnia*, Thomam Fritsch, Lipsae, 1709
34. Philostratus, *Philostratus and Eunapius: the lives of the Sophists*, Heinemann, Putnam, London, New York, 1922
35. Piranesi, Giovanni Battista, "Fragmenta. Ichnographiæ. Veteris. Romæ/ in. Romvli. Templo/ Ad. Viam. Sacram. Olim. Effossa/ Et. Ad. Farnesianas. Aedes. Translata/ Benedictvs. XIV. P. M./ in. Capitolio/ Mvnificentissime.

Collocavit/ Anno. CICICCCXXXXII/ Pont.III", în *Frammati di marmo della Pianta di Roma antica*, 1787
36. Piranezi, Francesco, *I teatro d'Ercolano alla maestà di Gustavo III, re di Svezia*, Stamperia Salomoni, Roma, 1783
37. Platon, *Opere*, vol. I–VII, Editura Ştiinţfică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1974
38. Plinius the Elder, *Natural History*, Taylor and Francis, London, 1855
39. Plutarch, *Moralia*, traducere de Frank Cole Babbitt, Harvard University Press, London, 1934
40. Polibyos, *Istoriile*, vol. I, II, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1966
41. Pöllnitz, Karl Ludwig von, *Lettres et mémoires du baron de Pöllnitz, contenant les observations qu'il a faites dans ses voyages, et le caractère des personnes qui composent les principales cours de l'Europe*, H.G. Löhner, Amsterdam, 1744
42. Polybius, *Histories*, traducere de Evelyn S. Shuckburgh, Macmillan, London, New York, 1889
43. Richardson, Samuel, *Pamela: Or, Virtue Triumphant: A Comedy. As it was Intended to be Acted at the Theatre Royal in Drury-Lane,* Samuel Lyne, [London], 1741
44. Ruggiero, Raffaele, *CITTÀ D'EUROPA E CULTURA URBANISTICA NEL MEZZOGIORNO BORBONICO: Il patrimonio iconografico della raccolta Palatina nella Biblioteca Nazionale di Napoli, FedOA - Federico II* University Press, Napoli, 2018
45. Seneca, *Tragedii*, Editura Univers, Bucureşti, 1979
46. Stocchi, Allesandro, *Diario del Teatro ducale di Parma*, Giussepe Rossetti, Parma, 1844
47. Stoullig, Edmond, *La Revue d'art dramatique et musical*, 1891

48. Terentius, Publius Afer, *Andria*, Impensis Fr. Nicolal, Berolini, 1833
49. Thieme, Ulrich; Becker, Felix, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. IV, W. Engelmann, Leipzig, 1907
50. Trissino, Giovanni Giorgio, *La Sofonisba*, Gaetano Romagnoli, Bologna, 1884
51. Vitruviu, *Despre arhitectură*, traducere de G. M. Cantacuzino, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1964
52. Vitruvius Pollio, *On architecture*, traducere de Frank Stephen Granger, W. Heinemann, Ltd., G. P. Putnam's Sons, London, New York, 1931
53. Xenophon, *Symposium*, J. Allyn, Boston, London, 1881
54. Zonca, Vittorio, *Novo Teatro Di Machine Et Edificii: Per uarie et sicure operationi. Cō le loro figure tagliate in Rame é la dichiaratione, e dimostratione di ciascuna. Opera necesaria ad Aechitetti, et a quelli, ch[e] di tale studio si dilettano*, appresso Pietro Bertelli, Padova, 1607
55. *** *Codex iustinianus*, traducere dePaul Krueger, APVD Weidmannos, Berlin, 1877
56. *** *La Moda*. Giornale dedicato al bel sesso, Lampato, 1840
57. *** *London Encyclopedia or Universal Dictionary of Science, Art, Literature and Practical Mechanics: Comprising a Popular View of the Present State of Knowledge*, vol. XXII, Thomas Tegg, London, 1829
58. *** *The Instructive and Entertaining Fables of Pilpay*, S. Birt, London, 1747

Cuprins

Prefaţă 5
TRATATUL COMPLET, FORMAL ŞI CONCRET DESPRE TEATRU 21
Prefaţa autorului 23
Nota cenzorilor 24
Capitolul I. Despre teatru în general 25
Reguli comune tuturor formelor dramatice 29
Capitolul II. Despre tragedie 33
Regulile tragediei 35
Istoria tragediei 38
Capitolul III. Despre comedie 43
Reguli ale comediei 46
Istoria comediei 48
Capitolul IV. Despre pastorală 54
Capitolul V. Despre operă 56
Capitolul VI. Despre subiectul dramei muzicale 59
Capitolul VII. Despre muzică 64
Influenţa muzicii 65
Despre esenţa muzicii 69
Sinfonia 72
Despre recitativ 73
Despre arie 75
Capitolul VIII. Despre actori 79
Capitolul IX. Despre dans 82
Capitolul X. Despre decor 92
Capitolul XI. Despre clădirile teatrelor 96
Descrierea teatrului antic 98
Descrierea teatrelor moderne 100
Comparaţie între teatrul antic şi cele moderne 110
Ideea unui nou teatru 115
Capitolul XII. Cauze şi defecte ale teatrelor şi mijloace de a le remedia 122
Ilustraţii 125
Note 138
Bibliografie 165

©2019 Editura Artes
Str.Costache Negruzzi, nr. 7-9
Iași, România
Tel.: 0755101095
www.artesiasi.ro
artes@arteiasi.ro
Tipar digital realizat la tipografia Editurii Artes